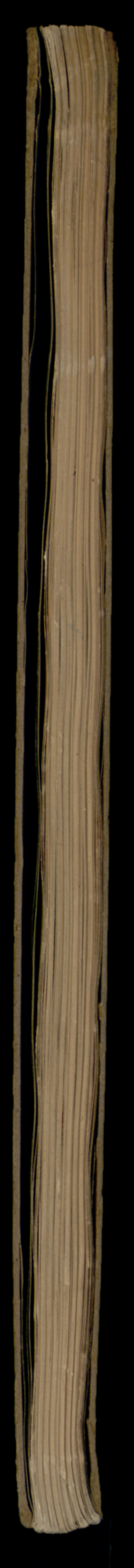
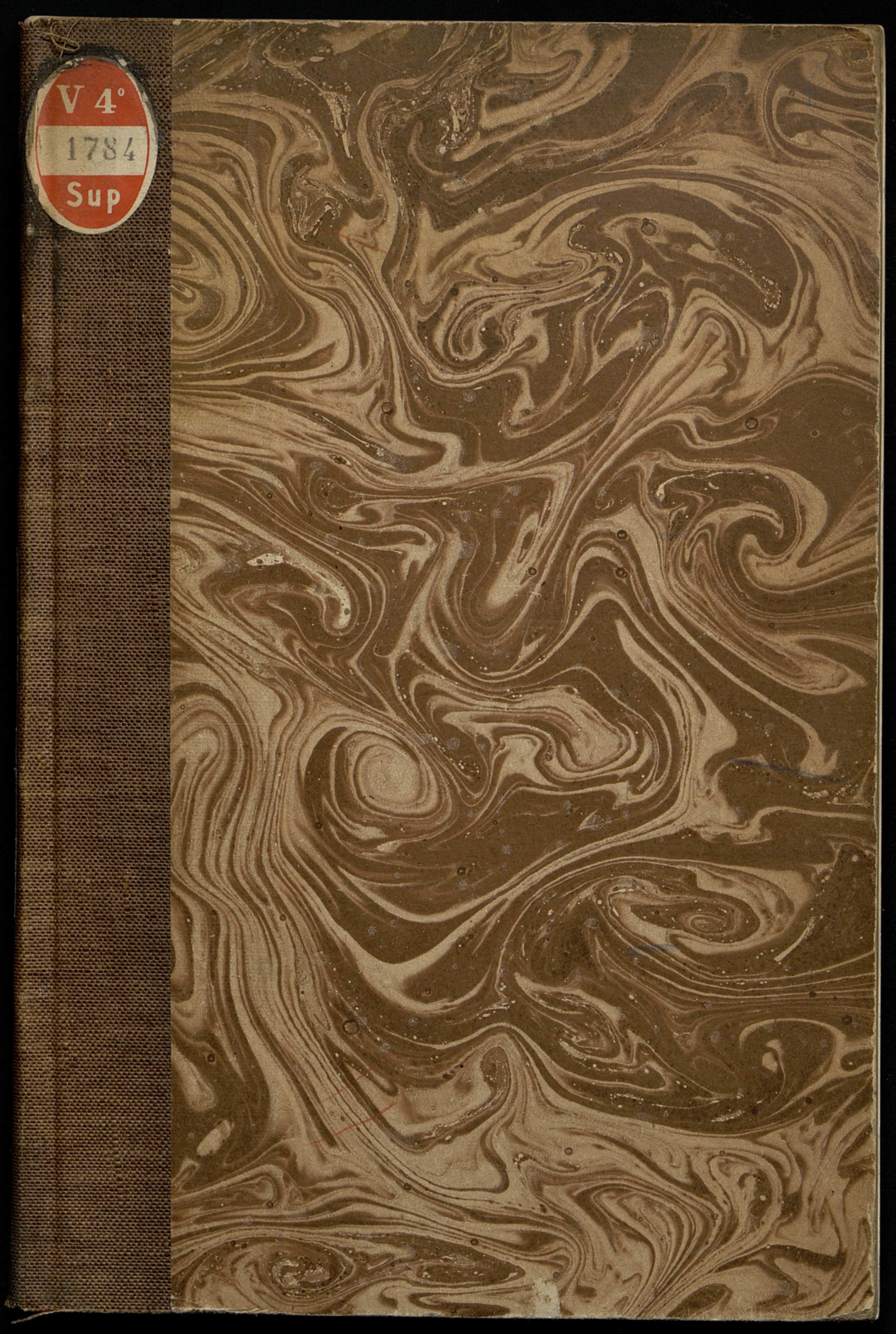
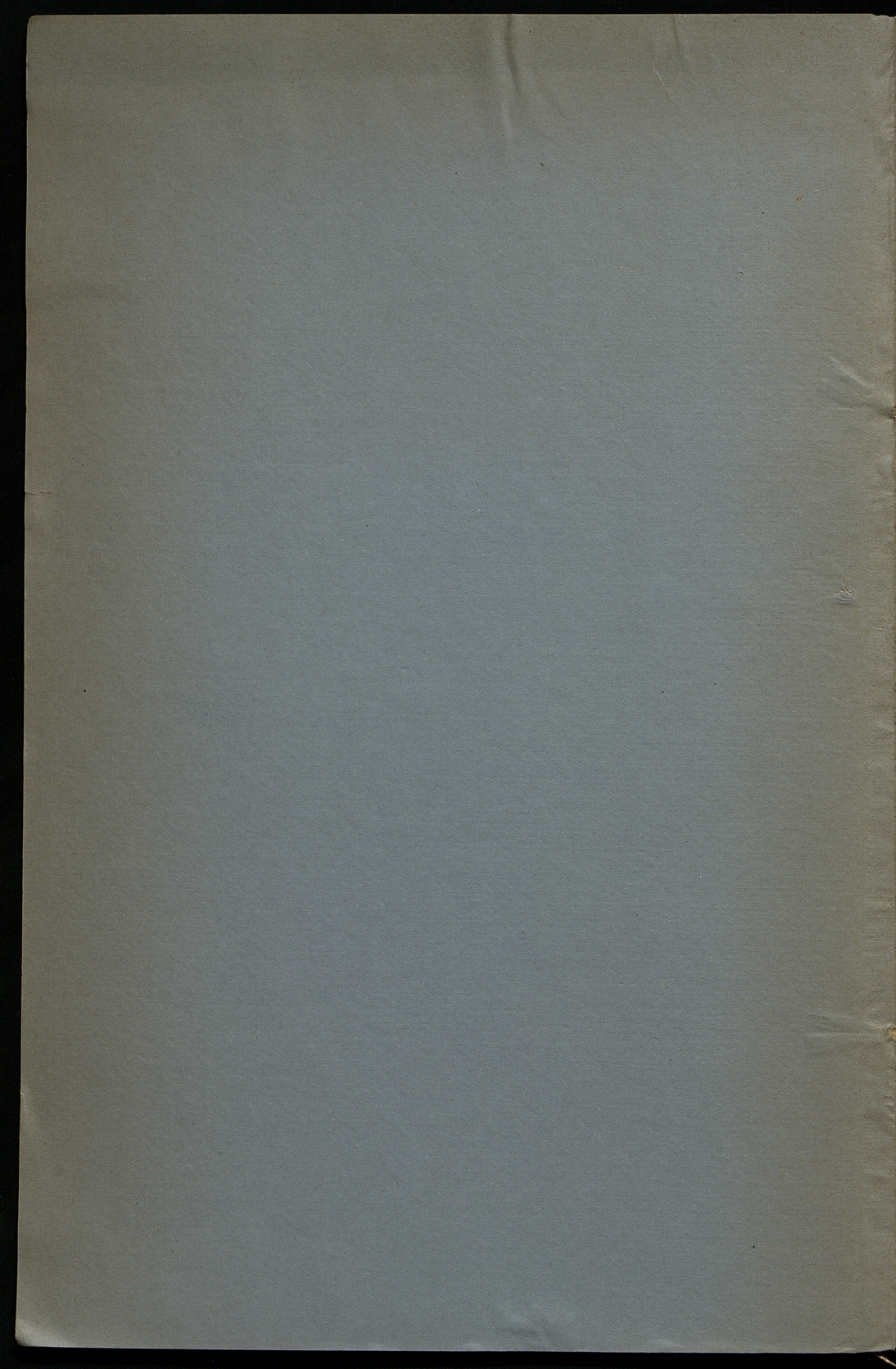
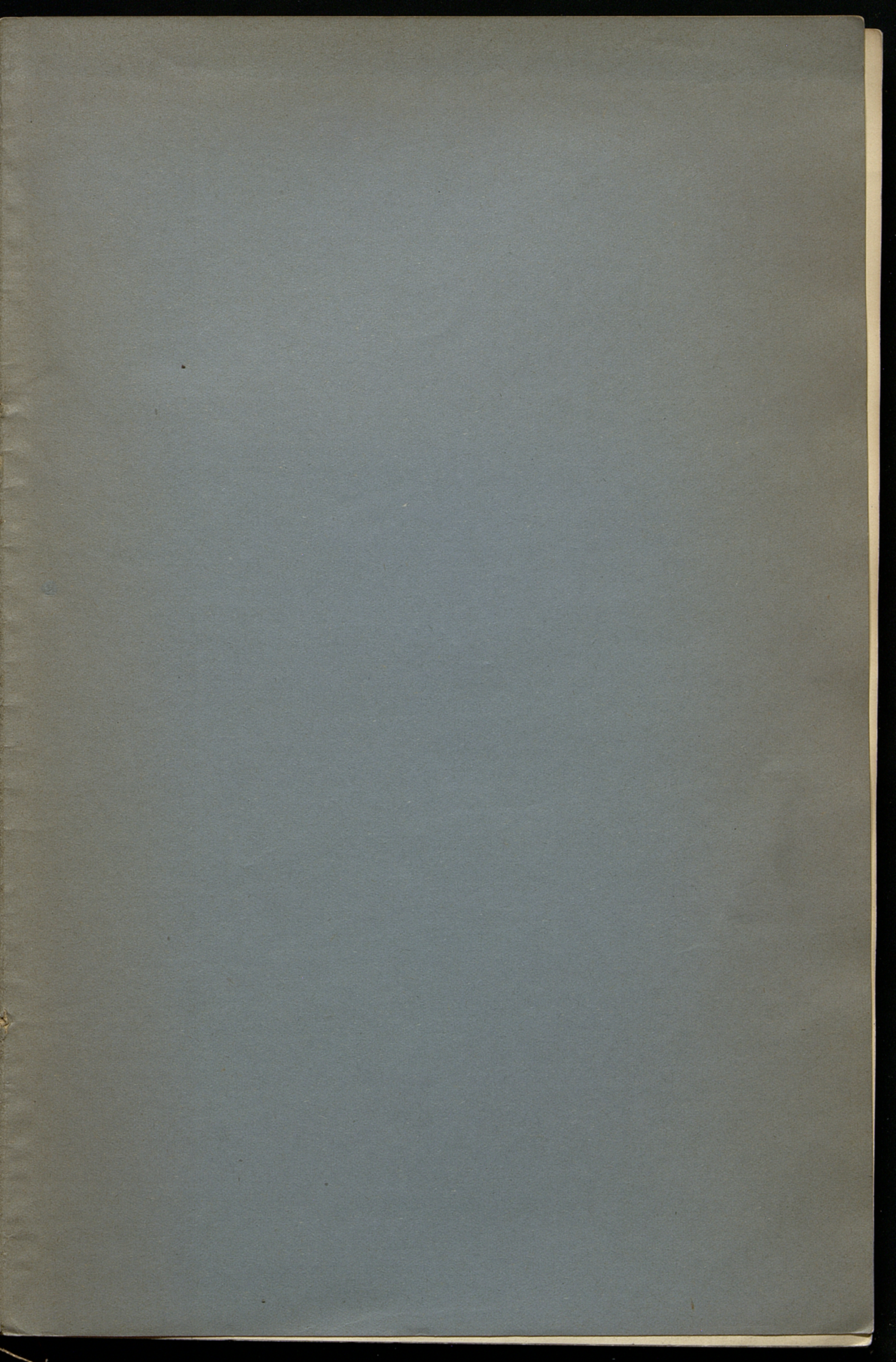
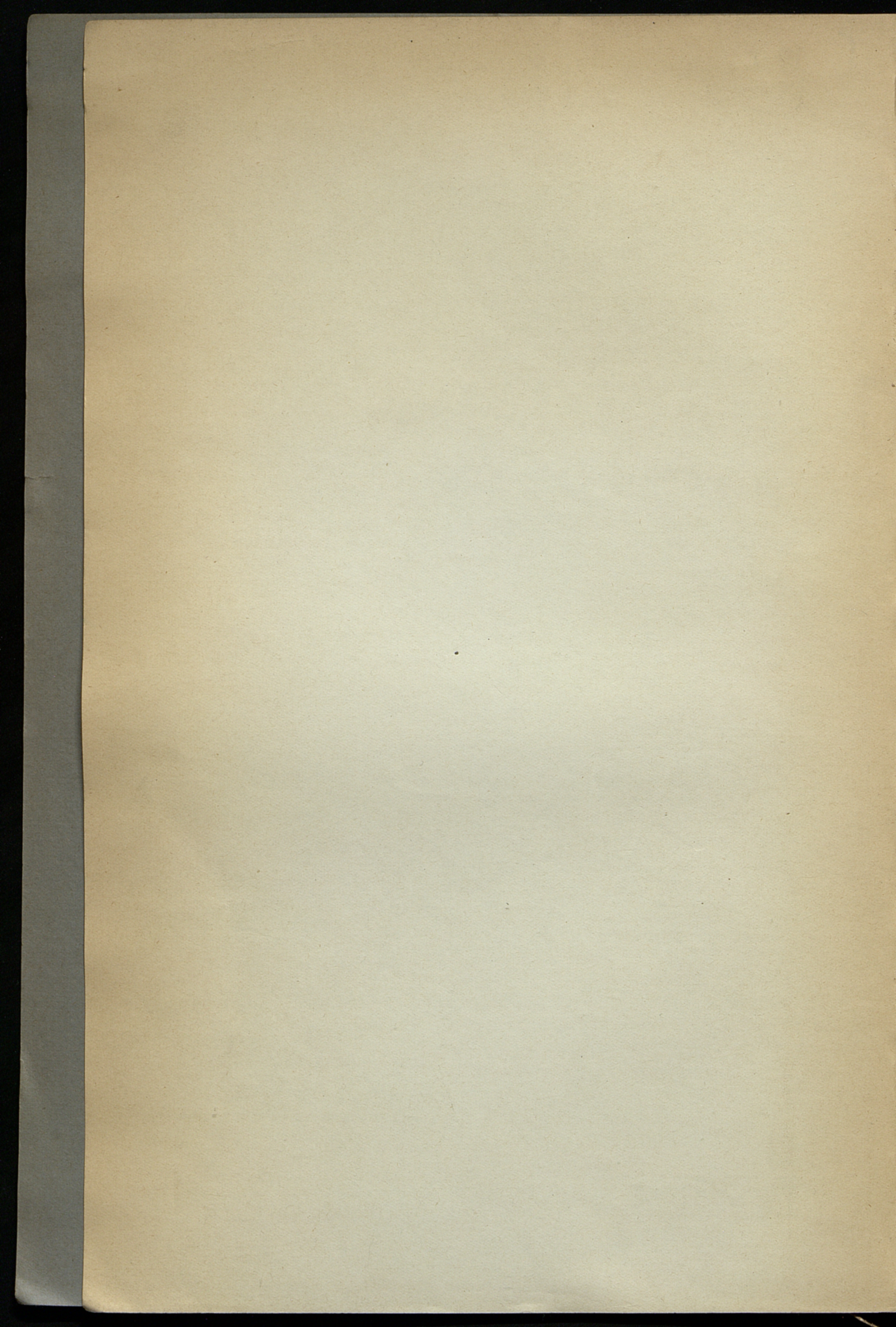

Jane ARGER - Les agréments et le rythme -

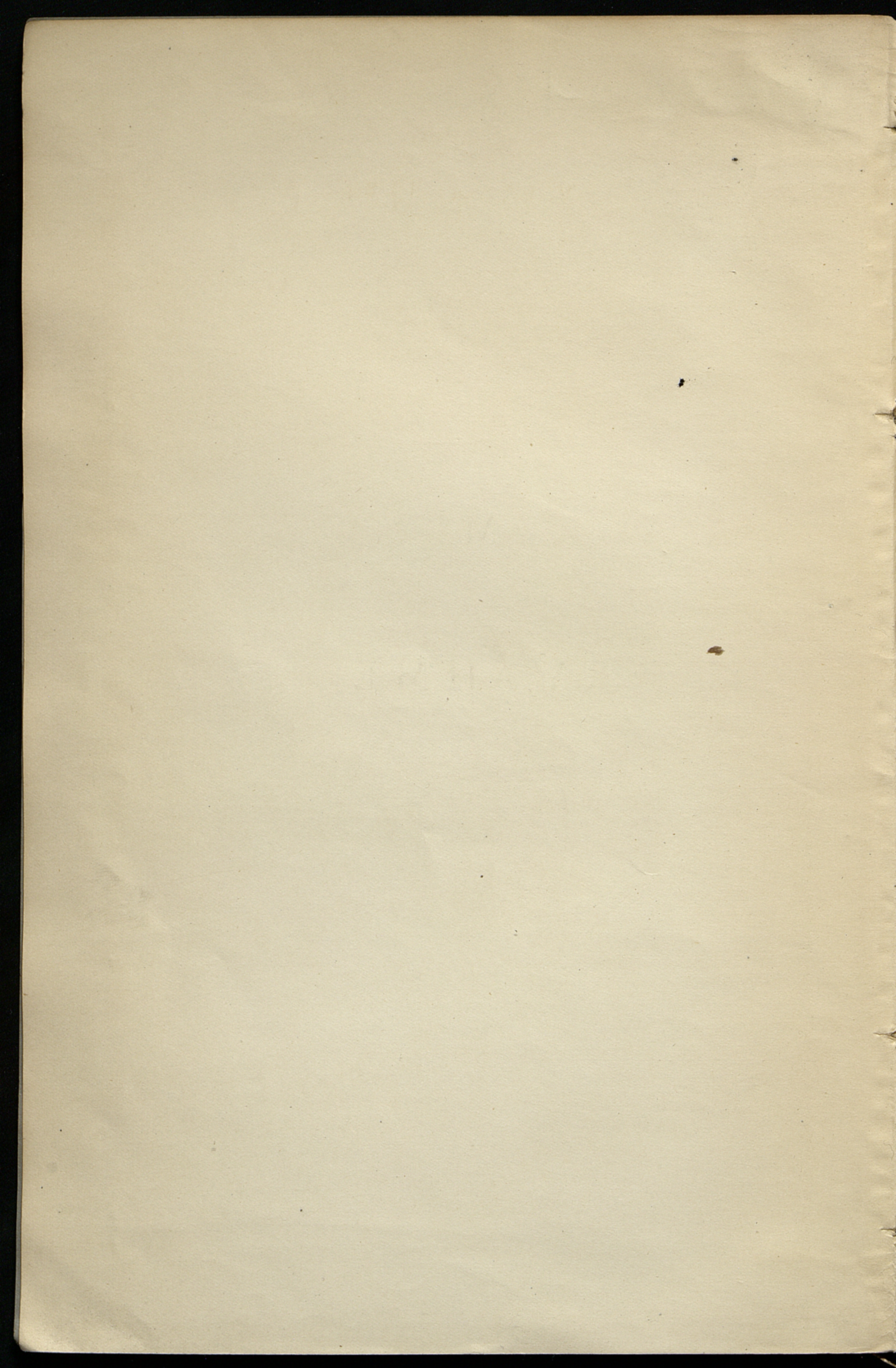










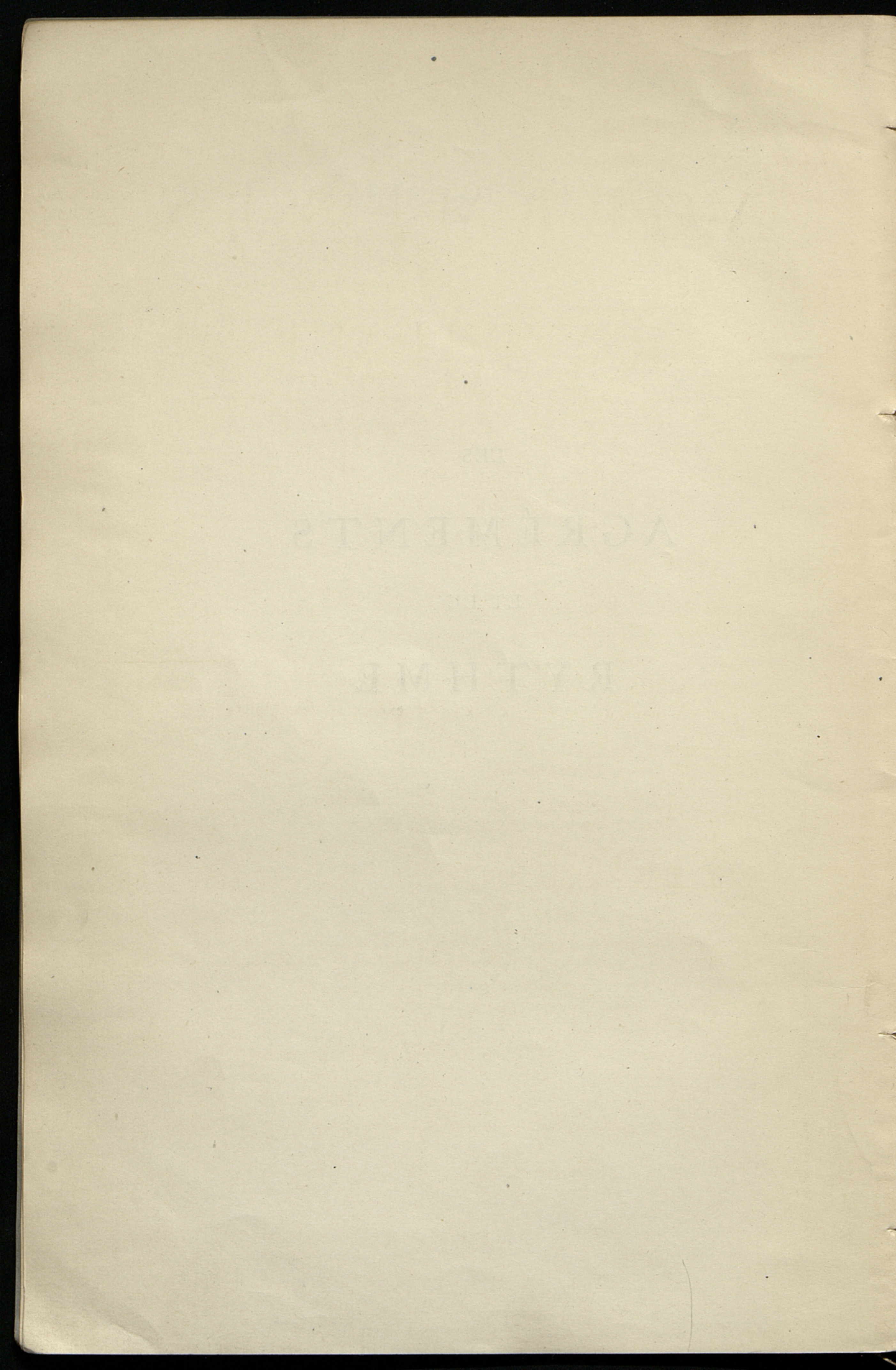


LES

AGRÉMENTS

ET LE

RYTHME



LES AGRÉMENTS ET LE RYTHME

Leur représentation graphique dans la MUSIQUE VOCALE FRANÇAISE du XVIIIe siècle par

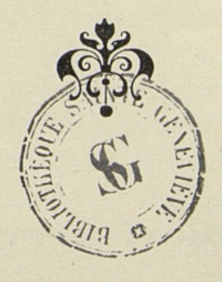
Madame JANE ARGER

Étude théorique et pratique
contenant de nombreux textes et exemples des Maîtres
Français, ainsi que les airs célèbres

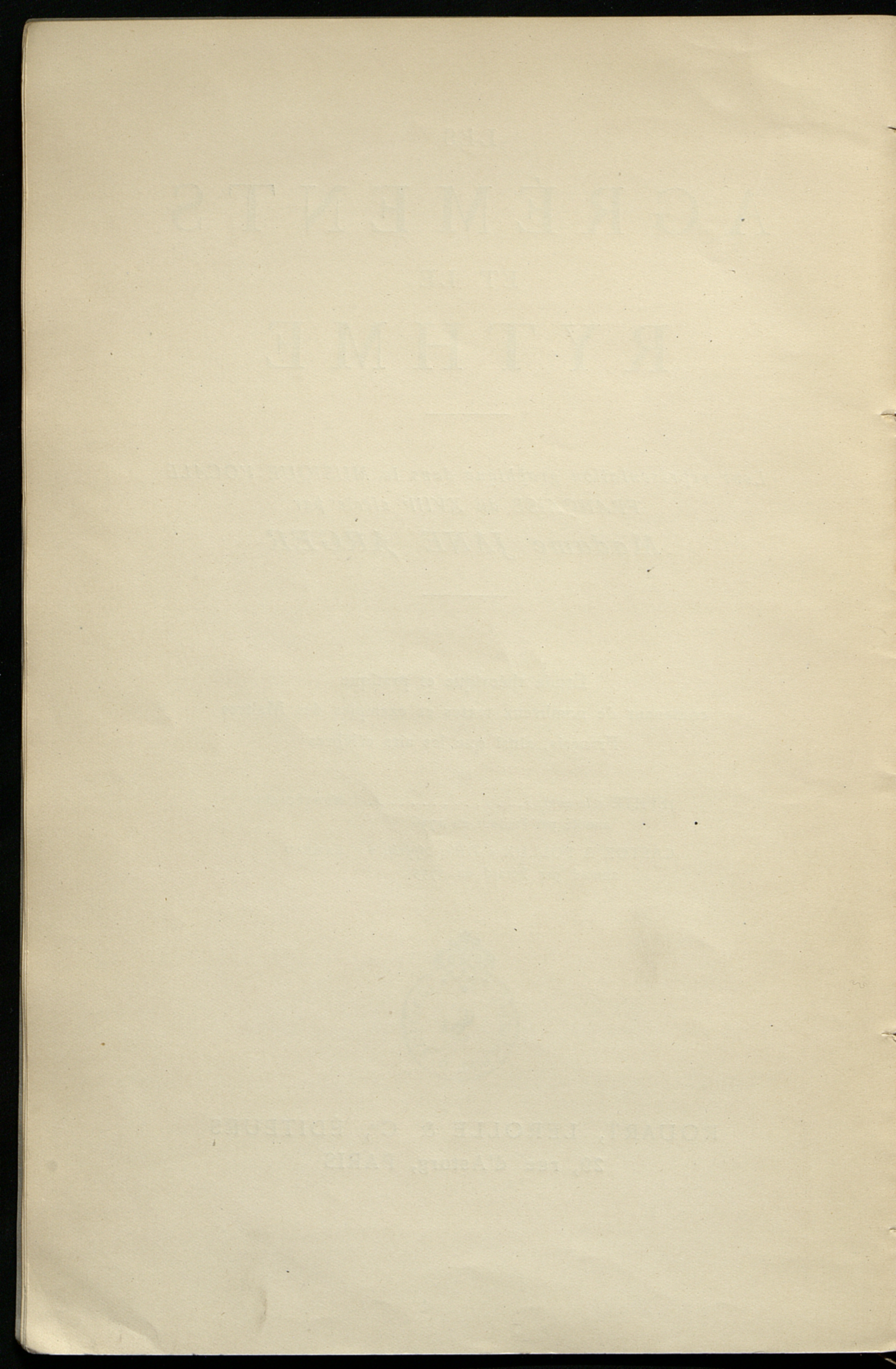
DE

JEPHTÉ « *Je meurs* » . . . . MONTÉCLAIR
annoté par l'auteur en 1736

CASTOR & POLLUX « *Tristes Apprêts* » RAMEAU
annoté par Bérard en 1755



ROUART, LEROLLE & Cie, ÉDITEURS
29, rue d'Astorg, PARIS



AVERTISSEMENT

Avant d'avoir étudié la musique du XVIIIe siècle français selon l'esprit des ouvrages théoriques de cette époque, il nous est très difficile de nous faire une idée exacte du véritable contour mélodique et des souplesses rythmiques qui l'enrichissent. Dans ces traités de musique seulement, nous retrouvons la véritable signification de la représentation graphique musicale d'alors.

Mise en regard de notre graphie moderne, celle du XVIIIe siècle présente, en effet, quelques différences d'interprétation qui méritent d'attirer notre attention, car ce sont elles qui déterminent vraiment le style des œuvres de l'école française.

Ces différences ne paraissent pas sensibles, il est vrai, lorsque nous lisons des pages de musique éditées au commencement du XVIIIe siècle. Nous y trouvons les mêmes signes que ceux employés de nos jours ; mais ils n'ont pas tout à fait la même signification. Donc, en interprétant ces pages d'après nos théories musicales actuelles, nous trahissons la pensée intrinsèque de nos maîtres de la musique, dont les qualités principales furent précisément l'élégance, la souplesse et, par-dessus tout, l'expression de la vérité. Nous nous bornons à la lettre sans atteindre l'esprit.

Cet esprit est-il insaisissable ? Nous répondons catégoriquement : *non* ; si nos contemporains veulent bien prendre la peine de connaître les règles de « la propreté du chant », ainsi que disaient alors les « maîtres à chanter ».

Eclaircir et faciliter l'étude de l'école vocale française du XVIIIe siècle, lui restituer ces qualités caractéristiques par la connaissance des particularités de la graphie propre à cette époque et, par là, rendre à notre musique sa véritable expression, tel est le but que nous voudrions atteindre.

Nous n'avons pas la prétention de retracer longuement l'histoire de la théorie musicale (1) et de ses nombreux auteurs.

Nous voulons seulement mettre sous les yeux de nos lecteurs les

---

(1) Ce gigantesque travail est l'œuvre de l'éminent musicologue M. Maurice Emmanuel, prof. d'histoire de la musique au Cons. Nat. de mus. : « Histoire de la langue musicale », chap. : Epoque moderne.

règles de musique qui sont particulières à l'école française de ce temps et qui sont indispensables à sa compréhension parfaite.

Deux problèmes importants, desquels dépend la ligne mélodique et rythmique, sont à considérer :

1° Ainsi que l'écrit Couperin, qui déjà déplore ces mauvaises habitudes graphiques : La coutume d'écrire certaines valeurs de *notes égales* alors qu'elles étaient *exécutées inégalement*. 2° L'interprétation, la traduction musicale des *agréments*. Le mot joli suffit pour exprimer tout ce que veulent dire les combinaisons variées et nombreuses de « petits sons » que nous apprendrons à connaître dans les pages suivantes. Qu'ils soient expressifs, ou simplement mélodiques, ou bien encore, qu'un peu trop les compositeurs se prêtent à la manie qu'ont les virtuoses de toutes les époques aussi bien instrumentistes que chanteurs de vouloir briller en se jouant de certaines difficultés, ils restent : *les agréments*, délicieuses broderies aussi nécessaires à la musique de notre XVIII[e] siècle que les cheveux poudrés, le rouge, la mouche spirituelle des portraits de cette époque si raffinée. Cependant, ces agréments, figurés souvent par des signes graphiques conventionnels, créent de véritables non-sens artistiques si l'on n'est pas familiarisé avec les définitions et les exemples donnés dans les théories de musique contemporaines des œuvres que vise cette étude. Renoncer à interpréter ces agréments ou les traduire selon nos modernes formules de « trilles », d' « appogiatures », de « mordants », c'est retirer à cette école toute sa personnalité, souvent même la profondeur d'expression qui la caractérise.

Car, au XVIII[e] siècle, la musique française, sous l'influence italienne du XVII[e] siècle, devient descriptive. Nos maîtres cherchent avant tout à dépeindre un sentiment, à exprimer une passion. Lully, qui s'est si profondément assimilé le tempérament français, et ses successeurs mettent au premier plan la déclamation ; leurs interprètes les plus habiles devront faire ployer leur virtuosité devant les exigences de ces maîtres, créateurs véritables de notre art dramatique dans le domaine de la musique. Le public lui-même applaudit les chanteurs qui l'émeuvent et non qui l'étonnent. Blanchet(1) nous dit à ce propos : « Les agréments parfaitement exécutés ont « dans la bouche de M[lles] Le Maure et Fel, M[r] Jeliotte un caractère singulier de mélodie et d'expression... que ces mêmes ornements soient rendus par des artistes médiocres, l'oreille en est offensée et le cœur n'en « est point touché. Dans ce dernier cas, ils perdent une partie de leur vie « et toutes leurs grâces dans la bouche des mauvais chanteurs, au lieu que « dans le premier ils étaient présentés tout entiers et avec toutes les qualités qui leur sont propres. »

(1) « Art ou principes philosophiques du chant », 1756.

Le « récit » qui occupe une grande place dans la musique de théâtre en prend une non moins importante dans la musique de chambre, c'est-à-dire la « Cantate ». Chacune d'elles est un petit drame dans lequel l'interprète, certes, pourra faire briller son adresse, mais aussi sera obligé de déployer les qualités de diction, d'émotion indispensables à la complète compréhension de l'œuvre exécutée. Ceci est la volonté expresse des compositeurs. **Rameau** nous en donne la preuve dans sa belle lettre à Houdard de la Motte en 1727 (1). Quoique ce document ait été maintes fois déjà cité, nous ne pouvons résister au désir de remettre sous les yeux de nos lecteurs les fragments qui concernent plus particulièrement l'art vocal.

« ...Qui dit un savant musicien, entend ordinairement par là un homme à qui rien n'échappe dans les différentes combinaisons des notes ; mais on le croit en même temps tellement absorbé daus ces combinaisons qu'il y sacrifie tout, le bon sens, le sentiment, l'esprit et la raison. Or, ce n'est là qu'un musicien de l'école, école où il n'est question que de notes, et rien de plus ; de sorte qu'on a raison pour lors de lui préférer un musicien qui se pique moins de science que de goût...

« ...La nature ne m'a pas tout à fait privé de ses dons, et je ne me suis pas livré aux combinaisons des notes jusqu'au point d'oublier leurs liaison intime avec le beau naturel qui suffit seul pour plaire, mais qu'on ne trouve pas facilement dans une terre qui manque de semences, et qui a fait sur-tout ses derniers efforts. Informez-vous de l'idée qu'on a de deux cantates qu'on m'a prises depuis une douzaine d'années et dont les manuscrits sont tellement répandus en France... L'une a pour titre l' « Enlevement d'Orithie » ; il y a du récitatif et des airs caractérisés ; l'autre a pour titre « Thetis » où vous pourrez remarquer le degré de colère que je donne à Neptune et à Jupiter selon qu'il appartient de donner plus de sang-froid ou de possession à l'un qu'à l'autre et selon qu'il convient que les ordres de l'un ou de l'autre soient exécutés...

« Vous verrez pour lors que je ne suis pas novice dans l'art et qu'il ne paraît pas surtout que je fasse grande dépense de ma science dans mes productions où je tâche de cacher l'art par l'art même. »

L'imitation de la nature est la hantise du XVIII[e] siècle, en France. Les artistes, les philosophes y tâchent. L'abbé Du Bos (2), avant Jean-Jacques Rousseau, développe le thème, principale préoccupation de **Rameau** qui écrit encore dans sa préface des Indes galantes modifiées en 1735 :

« Toujours occupé de la belle déclamation et du beau tour de chant qui règne dans le récitatif du grand Lully, je tâche de l'imiter non en copiste servile mais en prenant, comme lui, la belle et simple nature pour modèle. »

Et les agréments eux-mêmes n'ont pas tous et toujours la même valeur d'expression. Les uns, il est vrai, font ressortir la virtuosité de l'interprète enrichissant la ligne mélodique de mille arabesques avec lesquelles

---

(1) *Mercure de France*, mars 1765.
(2) « Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture », voir ch. « de la musique ».

les auteurs de cette époque ont vraiment conçu ces pages de musique. Mais les autres en renforcent le caractère dramatique, créant certaines dissonances trop négligées de nos jours dans l'exécution des pages du XVIIIe siècle et remplacées souvent par des ornements modernes intempestifs qui défigurent complètement les plus belles œuvres de nos maîtres.

Dans cette étude, nous nous servons exclusivement de documents originaux publiés depuis 1685, c'est-à-dire à peu près au moment où la « Cantate » prend place parmi les « airs » et « chansons » en faveur à cette époque, jusqu'aux environs de 1789.

Pour simplifier autant que possible la question des « agréments » tout en l'exposant d'une manière complète, nous divisons ce travail en deux parties.

1° Nous groupons chronologiquement un choix de définitions et d'exemples pris dans les traités les plus célèbres pour chacun des « agréments » pratiqués dans le courant du XVIIIe siècle. Jugeant plus utile de faire connaître la signification musicale de ces « agréments » que d'énumérer leurs nombreuses désignations, nous réunissons autant que possible, dans le même paragraphe, les formules identiques par le groupement des sons et la valeur rythmique ou l'effet expressif. De ces textes, nous déduisons un *résumé pratique d'interprétation*. Nous ne prétendons pas l'imposer à nos lecteurs, mais nous espérons qu'il pourra leur servir de guide dans l'exécution des œuvres du XVIIIe siècle, avec l'aide de notre tableau chronologique et comparatif des agréments. Nous reproduisons, dans le même but, plusieurs pages de musique annotées par Montéclair et Bérard. Elles démontreront de façon incontestable la différence qui existe entre le style d'alors et celui de nos jours.

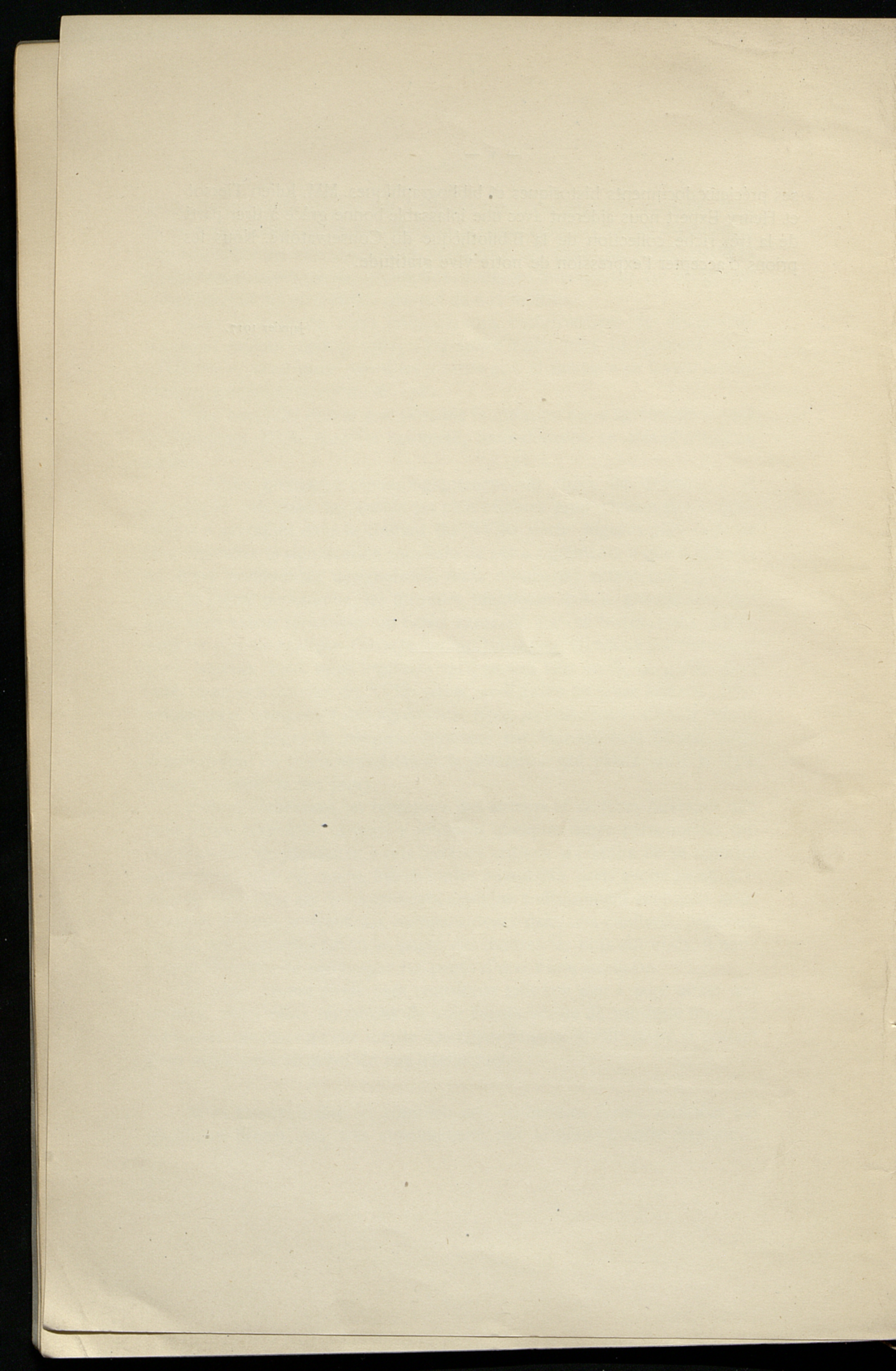
2° Nous établissons un répertoire des auteurs et de leurs ouvrages que nous avons consultés, et nous y joignons quelques notes personnelles qui ont pour but de permettre à nos lecteurs curieux d'histoire de se reporter aux sources plus ou moins intéressantes auxquelles nous avons puisé. L'inégalité de valeur de ces documents explique suffisamment pourquoi nous sommes revenus souvent aux mêmes auteurs dans nos citations, préférant choisir nos exemples parmi les pages des maîtres les plus autorisés. Il nous a semblé inutile de surcharger ces pages d'une vaine érudition.

Si cette sincère étude peut contribuer tant soit peu à faire aimer nos maîtres, nous nous réjouirons de voir l'école vocale de musique française reprendre une place qu'elle mérite d'occuper dans ce XVIIIe siècle si brillant pour notre pays au point de vue intellectuel.

Nous tenons à dire ici combien nos recherches furent facilitées par M. Michel Brenet, qui, très aimablement, mit toujours à notre disposition

ses précieux documents historiques et bibliographiques. MM. Julien Tiersot et Henry Expert nous aidèrent avec une inlassable bonne grâce à tirer parti de la très riche collection de la Bibliothèque du Conservatoire. Nous les prions d'accepter l'expression de notre vive gratitude.

Janvier 1917.



DU « TEMPO »

ET DE LA

REPRÉSENTATION GRAPHIQUE DU RYTHME

CHAPITRE I

Exposition

A la fin du XVIIe siècle, on peut dire que la transformation des signes graphiques représentant les mesures et les valeurs de notes est accomplie. Le système d'alors diffère peu du nôtre si nous laissons de côté les inventions toutes spéciales et inutiles des « Nouveaux systèmes » de notation musicale élaborés par des musiciens d'ordre secondaire ou de simples amateurs. Ces « Nouveaux systèmes » eurent parfois une influence momentanée ; celui de Demoz par exemple. Mais ceux de Souhaitty, A.-J. Dumas, J.-J. Rousseau, etc..., restèrent de vaines théories trop élémentaires pour exprimer l'art musical dans toute sa complexité.

Quelques particularités doivent cependant retenir notre attention, car elles contribuent à rendre toute leur valeur aux œuvres des maîtres de notre école française encore trop peu connue.

C'est ainsi qu'il nous faut signaler dans la première moitié du XVIIIe siècle l'emploi des croches blanches : dans certaines mesures. Mais cette coutume n'est pas une règle générale et semble seulement confirmer l'habitude qu'on avait alors d'envisager la valeur de note représentant l'unité de temps comme une indication de mouvement. Cette question du mouvement donne lieu, pendant tout le siècle, à des polémiques d'ailleurs sans résultat pratique, quoique Loulié, L'Affilard, Demoz, David, etc..., conseillent de se servir d'instruments de précision (notam-

ment du chronomètre décrit précédemment par Sauveur) qui fixeraient définitivement le degré de lenteur ou de vitesse des mesures (1).

Demoz (ou Demotz de la Salle), en 1728 (2), nous dit bien que :

« La durée d'un temps à un autre de la mesure est ordinairement d'environ une seconde d'heure ou l'espace de temps qu'un balancier de deux pieds et demy de long d'une pendule à poids ou d'une moyenne horloge employe à faire deux vibrations ou balancements. »

Ce serait l'indication d'un mouvement modéré.

Mais nous verrons qu'il faut surtout tenir compte du caractère de la composition ainsi que le demande Rameau et que, de même qu'actuellement encore, le mouvement chronométrique est, pratiquement, inapplicable. Rameau nous en fournira la meilleure preuve dans son texte concernant les « temps inégaux ».

La coutume de considérer les mesures à 6/4, 9/4, 12/4, 6/8, etc., comme des mesures à 6, 9 ou 12 temps ; l'habitude de battre à deux temps la mesure à 4/8 sont des particularités à signaler. L'emploi de cette mesure n'est d'ailleurs pas plus fréquent que celui des mesures à 6/16, 9/16, 3/16. D'après Vion (3), ces trois dernières auraient été pratiquées pour la première fois par Hotteterre le Romain dans son « Art de préluder » et la mesure à 12/16 par Couperin dans une de ses pièces de clavecin.

De l'habitude que prennent alors les auteurs d'écrire eux-mêmes les traits, passages, diminutions et roulades dans leurs œuvres, découle l'emploi des valeurs brèves. Les triples et quadruples croches deviennent de plus en plus fréquentes à mesure que nous arrivons à la fin de la période qui nous intéresse.

Mais notre but étant seulement d'aider à la reconstitution de la musique vocale française du XVIIIe siècle, et non d'écrire l'histoire complète des traités de musique de cette époque, nous supprimons en grande partie les textes traitant des choses qui ne peuvent être d'aucune utilité à l'interprétation des œuvres visées par cette étude. De cet ordre sont les différentes manières de battre la mesure exposées par divers auteurs dont les ouvrages sont publiés presque simultanément. Leur désaccord n'a aucune influence sur le mouvement ni sur le style. D'ailleurs, ainsi qu'on le verra plus loin, notre méthode moderne en usage déjà vers 1720 suffit à nous rendre, sur ce point, tous les services nécessaires.

Comment et quand s'est établi, dans l'école française, l'usage de

(1) Ces pendules et chronomètres plus ou moins pratiques préconisés dès le milieu du XVIIe siècle devaient aboutir au métronome dit de Maelzel breveté en 1816.
(2) « Méthode de musique selon un nouveau système. »
(3) « La musique théorique et pratique », 1744.

« pointer » certaines croches et autres valeurs plus brèves ainsi écrites :



mais interprétées comme il suit :



Nous ne pouvons exactement le déterminer. D'après Couperin il ne semble pas qu'il en ait été de même dans les écoles étrangères.

Cette question des « nottes pointez » est exposée longuement par plusieurs musiciens de la fin du XVIIe siècle, notamment par Jean Rousseau (1) (1687). Dans « L'Art de bien chanter » de **Bacilly** (1668), nous lisons :

« Il faut avoir soin de bien marquer les nottes qui sont attirées d'en haut par une notte pointée, soit que le point soit marqué sur le papier, soit qu'il ne soit que supposé suivant l'usage ordinaire de notter les passages sans points, les laissant à deviner aux gens que l'on croit y devoir etre experts. »

Nous pouvons en conclure que les règles données par cet auteur avaient déjà cours dans notre musique d'une façon générale, quoique nous ne les trouvions pas exposées par des théoriciens tels que Berthet ou Dupont dont la valeur musicale ne peut, du reste, être comparée à celle de Loulié ou de Jean Rousseau. Ces principes sont mis en pratique par tous les auteurs français pendant les trois premiers quarts du siècle. Après, un changement s'opère : les musiciens tels que Monsigny, Gluck, Grétry, prennent l'habitude d'écrire les valeurs de notes ainsi qu'elles doivent être interprétées. Les règles qui ne sont plus utiles meurent. Les traités, à partir du commencement du XIXe siècle, ne font plus aucune allusion aux « croches inégalles ». Et, de nos jours, ces particularités rythmiques sont encore si méconnues que nous osons à peine les appliquer à l'interprétation des œuvres pour lesquelles elles furent conçues.

Du « mouvement » et de la « mesure »

Nous avons constaté précédemment que l'usage des instruments de précision (chronomètre, pendule) avait été préconisé dès la fin du XVIIe siècle.

---

(1) « Traité de la Violle ».

Mais en pratique, il ne paraît pas que ce moyen de fixer la valeur des mouvements se soit répandu à cette époque. Nous allons donc étudier les textes les plus propres à nous permettre d'établir une opinion sur les indications qui déterminent le degré de lenteur ou de vitesse d'une œuvre musicale.

Loulié en 1696 (1) écrit :

« Dans quelque signe de mesure que ce soit, les battements doivent être plus ou moins lents à proportion de la valeur de chaque temps. Par exemple, le 3/1 se doit battre plus lentement que le 3/4 parce que dans le 3/1 les temps sont des rondes et que dans le 3/4 les temps ne sont que des noires. »

Brossard (2), qui en 1705 nous renvoie à l'ouvrage de Loulié pour tout ce qui concerne les principes élémentaires de cet art, ajoute une remarque assez subtile à propos de la mesure à 3/4 :

« Quand on marque ce triple par 3/4, il est propre pour les expressions tendres et affectueuses et le mouvement en doit être modéré, ny trop vite ny trop lentement... Quand on le marque par un simple 3, le mouvement en est d'ordinaire un peu gay. »

Rameau dans son « Traité de l'harmonie » en 1722 s'adresse plus directement aux élèves compositeurs qu'aux interprètes. Il propose un système d'indication de mouvement clair et plus simple, selon lui. Mais nous n'en avons trouvé aucune application dans ses œuvres musicales. Néanmoins, comme ces théories sont le résumé des tendances de son époque, nous donnons intégralement ses textes et les exemples qui les éclaircissent.

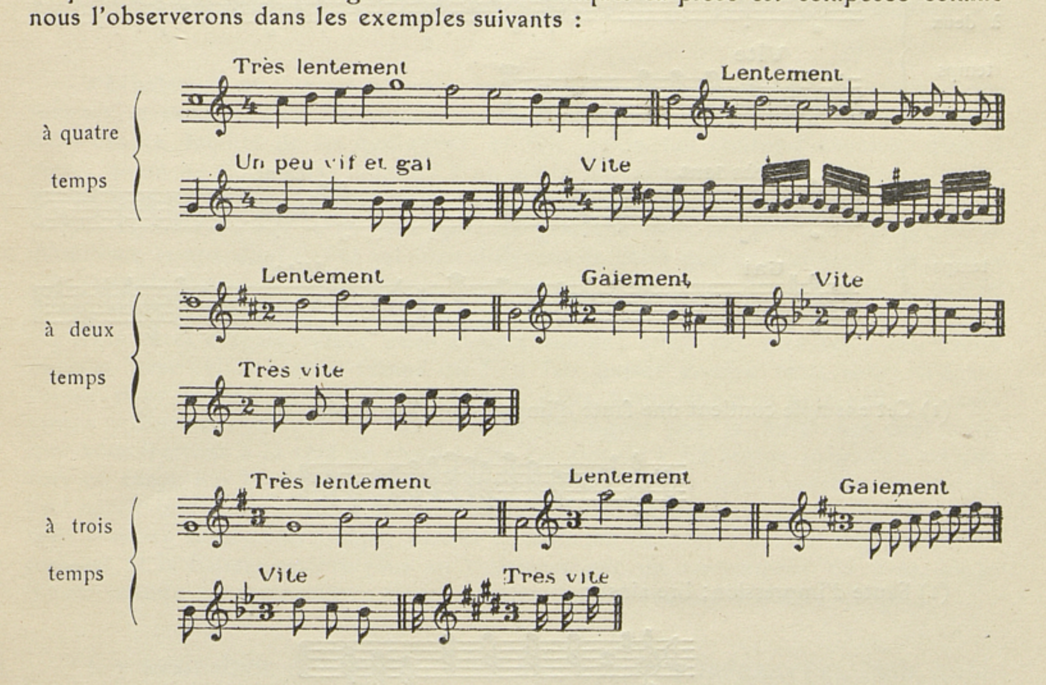
« Pour savoir distinguer la mesure dans la musique, il faut connaître ce que signifient les chiffres que l'on met à la tête de chaque pièce, et la valeur des différents caractères que nous appelons notes, soupirs, etc. Ce que l'on trouvera parfaitement bien expliqué dans les livres de MM. Brossard, Loulié, L'Affilard et autres n'y ayant d'ailleurs guère de musiciens qui ne soient capables de l'enseigner ; c'est pourquoi nous n'en rapporterons ici aucun exemple, supposant que l'on doit être instruit de toutes ces choses lorsqu'on veut apprendre la composition ou l'accompagnement. Cependant plusieurs personnes m'ayant fait remarquer la difficulté qu'elles avaient à distinguer la différence des mesures par la différente disposition des chiffres qui servent à les marquer, voici comment on pourrait aplanir cette difficulté, en se servant des seuls chiffres 2. 3. 4. pour faire distinguer toutes les différentes mesures que l'on peut pratiquer. Il faut supposer, d'abord, que puisque la mesure ne se distingue qu'en 2. 3. ou 4 temps, nous n'avons pas besoin d'autres chiffres pour la marquer, et rien ne serait plus propre à nous faire distinguer sa lenteur et sa vitesse que la valeur des notes dont chaque mesure peut être remplie ; car, sachant que le mouvement de la ronde est plus lent que celui de la blanche, et ainsi de la blanche à la noire, de la noire à la croche, et de la croche à la double croche, qui est-ce qui ne comprendra pas sur-le-champ qu'une mesure où la ronde

---

(1) « Eléments ou principes de musique. »
(2) « Dictionnaire de musique. »
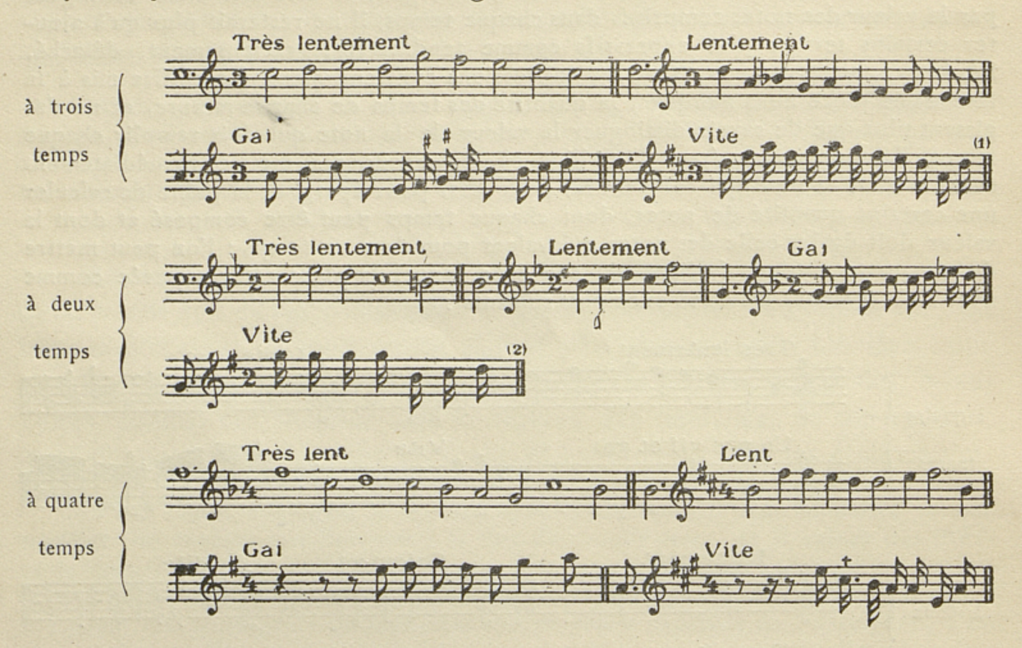
ne vaudra qu'un temps sera plus lente que celle où la blanche vaudra un temps et ainsi de la blanche à la noire, etc... La mesure où la ronde ne vaudrait qu'un temps serait la plus lente de toutes, que les Italiens distinguent par les termes d'Adagio ou de Largo. Celle où la blanche ne vaudrait qu'un temps serait un peu moins lente, elle pourrait servir aux chants tendres et gracieux, et ce serait celle que les Italiens distinguent par les termes d'Andante ou de Gratioso. Celle où la noire vaudrait un temps tiendrait du vif et du gai que les Italiens distinguent sous les termes de Vivace ou d'Allegro. Celle où la croche vaudrait un temps serait la plus vive, que les Italiens distinguent par le terme de Presto ; et dans une mesure à trois temps, l'on pourrait se servir encore de la double croche pour chaque temps pour exprimer ce mouvement très vif que les Italiens appellent Prestissimo ; car dans une mesure à deux temps ce mouvement peut s'exprimer par une croche pour chaque temps.

« Ainsi les chants lents, moins lents, vifs, gais, et très vifs étant distingués par la valeur des notes comprises dans chaque temps, il ne resterait plus qu'à ajouter certains termes plus expressifs comme tendrement, gracieusement, détaché, lié, lourré, aux mouvements où ces expressions conviendraient. Le chiffre mis à la tête d'une pièce nous marquant la quantité des temps de chaque mesure, et ne s'agissant plus que de savoir distinguer la valeur de la note qui doit remplir chaque temps, l'auteur pourra (pour l'intelligence des concertants) mettre, immédiatement avant la clef, la note qui conviendra, pour lors, pour épargner la peine de calculer une certaine quantité de notes, dont chaque temps peut être composé et dont la valeur doit égaler celle des notes qui valent pour lors un temps ; l'on peut mettre de plus cette note sur la ligne du ton dans lequel la pièce est composée comme nous l'observerons dans les exemples suivants :

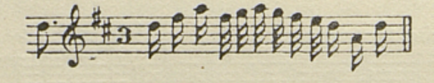


« Il sera inutile de mettre ces mots lentement, vif, etc., parce que cela est désigné par la lenteur ou par la vitesse naturelle aux notes placées à la tête de chaque pièce ; mais le triste et le lugubre étant naturels aux mouvements lents, le tendre et le gracieux aux mouvements lents et gais ; le furieux aux mouvements très vifs, etc..., l'on peut y ajouter ces mots quand l'expression le demande.

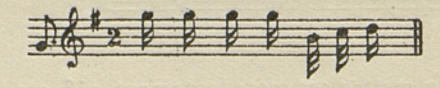
« L'on voit dans la première mesure à 4 temps que huit noires deux blanches et une ronde valent quatre rondes ; calcul que l'on peut éviter en mettant (comme nous l'avons dit) cette ronde à la tête de la pièce ; ainsi des autres mouvements où la noire, la blanche, etc..., doivent former un temps. Souvenez-vous qu'un temps ne se divise ordinairement qu'en quatre ; qu'ainsi lorsque la ronde vaut un temps, l'on peut mettre quatre noires pour la valeur de cette ronde mais rarement huit croches, quoique l'on puisse en faire passer quelques-unes pour le goût du chant, et il n'y a que dans les passages accidentels où le temps puisse se diviser en huit, et cette division ne s'exprime qu'en idée ; car il faut que toutes les notes qui ne composent que la valeur de celle qui vaut un temps, passent pendant ce temps à proportion de leur valeur. Plus les mouvements sont vifs, moins on divise le temps. Pour marquer à présent une mesure où l'on voudrait faire passer trois notes d'égale valeur dans un seul temps, il n'y a qu'à mettre avant la clef, une note avec un point, qui vaille les trois notes d'égale valeur. Ex. :



(1) Cet exemple contient une faute d'impression ; lire ainsi :

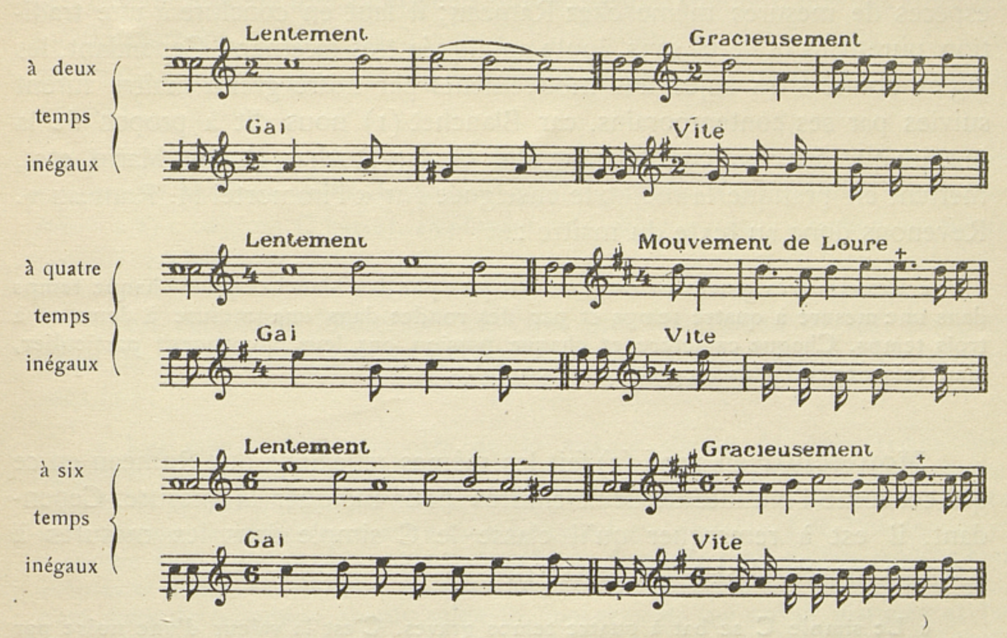


(2) Faute d'impression ; lire ainsi :



« Il y a encore des mouvements à deux temps, à quatre temps, et même à six temps inégaux, qui ne diffèrent de ces derniers qu'en ce que l'on partage chaque temps en deux ; le premier de ces deux temps valant toujours le double du

second ; ainsi pour faire distinguer ces sortes de mouvements, l'on pourra marquer la valeur des deux premiers temps de chaque mesure par des notes équivalentes. Ex. :



« L'habitude où l'on est de marquer des mêmes chiffres ces mouvements à temps inégaux et ceux où l'on fait passer trois notes d'égale valeur pour chaque temps, nous ôte la facilité de les distinguer, et fait qu'on les confond souvent, d'où il arrive qu'on ne donne pas toujours à un air le mouvement qui lui convient, car les temps inégaux obligent d'appuyer un peu sur le second, le quatrième et le sixième temps, en introduisant je ne sais quoi de gracieux dans les premier, troisième et cinquième temps dont l'effet est bien différent de celui que produiraient ces mêmes mouvements battus à temps égaux, quoique la disposition des mesures à quatre temps inégaux soit la même que celle des mesures à deux temps où l'on fait passer trois notes d'égale valeur pour chaque temps ; ainsi des mesures à six temps inégaux avec celles à trois temps où l'on fait passer encore trois notes d'égale valeur pour chaque temps et de celles à deux temps inégaux avec celles à trois temps ordinaires ; mais il est facile de les distinguer par la différence des notes que nous mettons à la tête de chaque air. La mesure à six temps inégaux n'est pas fort en usage par la difficulté qu'il y a à la battre. Ceux qui voudront cependant s'en servir (car il est certain qu'elle convient à des expressions particulières) pourront frapper le premier temps, baisser la main au deuxième par un mouvement du poignet et la baisser encore plus au troisième par un mouvement du bras, en le levant ensuite pour les autres temps comme dans la mesure à quatre temps. »

Il y avait donc des mesures battues à temps inégaux (1). Mais quoique nous ayons la preuve théorique de ce genre de temps que Montéclair

---

(1) « Pour expliquer ce que c'est que de battre à deux temps inégaux on vous avertit que le premier tems doit être plus long de la moitié que le second, de manière qu'il faut faire deux noires dans le premier tems et une dans le second ou bien l'équivalent. » *Principes très faciles* (L'Affilard, 1717).

confirme en ayant soin de dire : « La mesure à 2 se bat à deux temps égaux », nous n'avons encore trouvé aucune indication particulière de ces espèces de mesures même chez Rameau ; il faut en conclure à une tradition purement orale et sans doute appliquée très rarement. Cependant, les règles données au sujet des mouvements par notre grand maître furent suivies par ses contemporains, car Blanchet (1) nous dit à propos de la mesure que des chanteurs tels que MM. Godar, Rochar, Duché, Marin, etc., mettent en pratique la méthode enseignée par « l'immortel M. Rameau ». Revenons donc au texte du maître :

« Les airs très graves peuvent se marquer par des blanches pour chaque temps dans une mesure à quatre temps et par des rondes dans une mesure à deux ou à trois temps. Chaque caractère et chaque passion ont leur mouvement particulier, mais cela dépend plus du goût que des règles. »

Montéclair en 1736 (2) fait les mêmes réflexions que Rameau en ce qui concerne l'inutilité de deux chiffres pour indiquer la mesure. Cependant, il est à remarquer qu'il classe le C simple dans les mesures à 4 temps graves, c'est-à-dire lents (3).

« Le simple C se bat à quatre temps graves. C'est la valeur d'une noire par temps. »

Sans doute par opposition au C barré dont il dit :

« Quand il se bat à deux temps, c'est la valeur d'une blanche pour chaque temps. Quand il se bat à quatre temps légers, c'est la valeur d'une noire pour chaque temps. »

Ailleurs, il confirme bien cette interprétation du C barré lorsqu'il dit :

« Il ne faut pas confondre la mesure avec le mouvement car ce sont deux choses différentes puisqu'un même signe de mesure se bat quelquefois lentement et quelquefois légèrement. »

Remarquons ici que le C barré et le chiffre 2 ne sont pas employés indifféremment. Montéclair écrit (4) que :

« Le mouvement à deux temps se bat plus lentement quand il est marqué par C barré que quand il est marqué par 2. »

---

(1) « Art ou principes philosophiques du chant. »
(2) « Principes de musique. »
(3) Même remarque de Vion en 1744.
(4) « Nouvelle méthode pour apprendre la musique, 1709. »

Nous pourrons facilement constater cette règle dans les récits de cantates ou d'opéras, même dans la musique religieuse. Mais de plus, le sens des paroles indique très clairement que les compositeurs n'ont pas employé indifféremment les mesures à 2 ou C barré alternées de mesures à C simple et qu'il ne faut pas prendre à la lettre la théorie de **David** qui écrit en 1737 (1) :

« Les mouvements marqués par 2/4 et aussi par 4/8 se terminent en deux temps avec une fois moins de lenteur que les précédents (c'est-à-dire les mouvements à 2/2 ou 2 ou C barré), employant une noire ou deux croches ou quatre doubles croches pour chaque temps. »

Il est cependant intéressant de citer une autre partie de son texte au point de vue des rapports de vitesse entre les mesures simples et composées (2) :

« Les mouvements composés de la mesure simple de deux temps font employer trois notes dans chaque temps pour deux qu'on emploie dans la mesure simple ; et comme chaque note conserve toujours sa même valeur et sa même durée ou prolation dans quelque mesure ou mouvement que ce puisse être, l'on emploiera à chaque temps des mouvements composés un tiers de plus qu'aux mouvements simples et ordinaires donnant trois rondes ou trois blanches ou trois noires, etc., pour deux de la mesure simple selon les mouvements qui seront marqués et les notes qui y seront employées ; et quoiqu'il semble qu'on doive passer les trois notes d'égale valeur distribuées pour chaque temps, il faut cependant, pour le goût du chant, donner un peu plus de force ou de durée à la première qu'aux deux autres. »
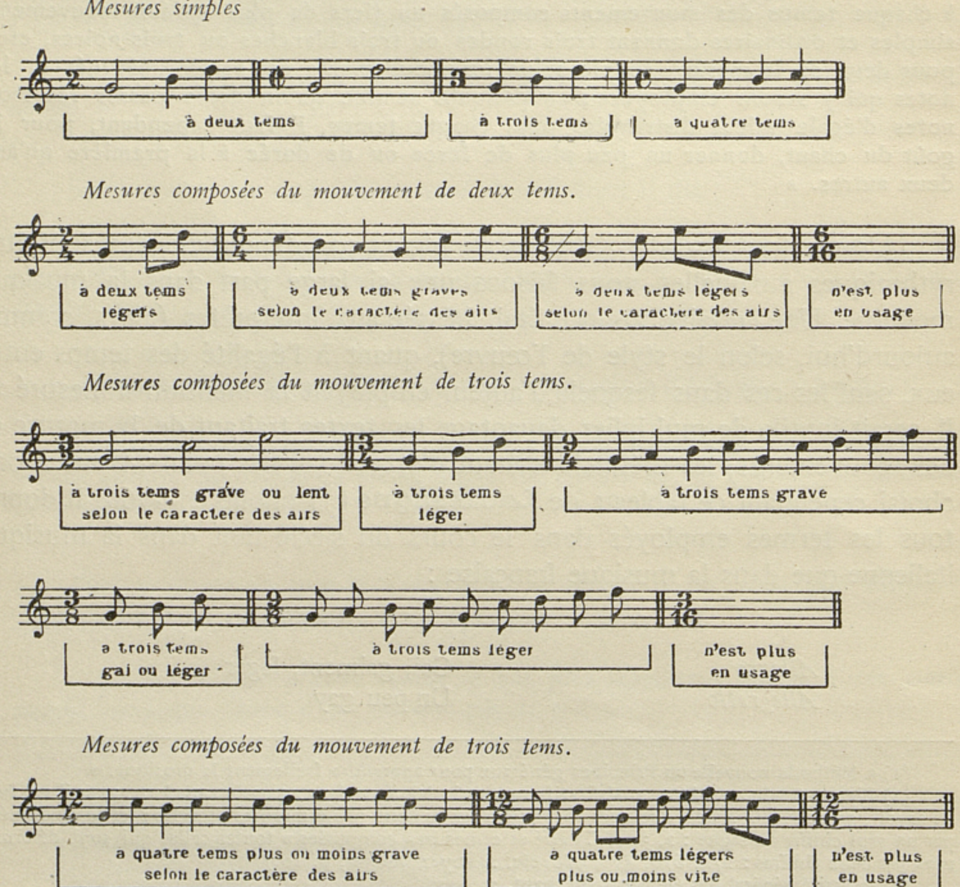
L'école française du XVIII[e] siècle n'était pas dépourvue des subtilités rythmiques auxquelles nous faisons une si large part dans la musique moderne. Une certaine aisance était laissée aux interprètes (alors, comme aujourd'hui, selon le style de l'œuvre), quant à l'égalité des temps entre eux, sauf les cas dans lesquels l'auteur employait la mention « mesuré ». Il serait inutile de multiplier davantage les textes traitant de la mesure et des mouvements, les théoriciens étant d'accord sur ces points. Nous avons choisi cependant ce tableau de **Lacassagne** (3) publié en 1766. Il donne tous les termes employés dans le cours du siècle tant dans la musique italienne que dans la musique française :

En Italie	En France
Allegro	Gai, gaiment, léger
Allegretto	Un peu gay

(1) « Méthode nouvelle ou Principes généraux pour apprendre facilement la musique. »
(2) Bien entendu, ces deux qualificatifs sont pris ici dans leur acception moderne ; car il est bon de savoir, qu'au XVIII[e] siècle, quelques théoriciens entendent par « mesures simples » celles indiquées par un seul chiffre ou signe : 2, 3, 4, C barré et « mesures composées » toutes celles qui sont déterminées par deux chiffres : 2/4, 6/8, 4/8, 9/8, etc... (Voyez Dellain, p. 10.)
(3) « Traité général des éléments du chant. »

Allegro assai	Fort gai
Amoroso	Tendrement, amoureusement
Andante	De mouvement
Andantino	Un peu de mouvement
Brillante	Brillant
Cantabile	Qui est chantant ou aisé à chanter
Grazioso	Gracieux
Spirituoso con spirito	Avec esprit
Maestoso	Majestueusement
Presto; un poco presto	Vite ; un peu vite
Prestissimo	Très vite
Largo	Gravement
Larghetto	Un peu grave
Adagio	Lentement

Un autre tableau de **Dellain** paru en 1781 (1) contenant toutes les mesures connues et le mouvement qu'elles déterminent en général, va permettre à nos lecteurs de constater avec nous l'invariabilité des théories concernant le mouvement pendant tout le XVIIIe siècle.



(1) « Nouveau manuel musical... »

Mentionnons, à titre de curiosité, pour clore ce chapitre, une des façons de battre la mesure au commencement du XVIII[e] siècle, sans oublier que notre théorie moderne était déjà en pratique alors. **Loulié** (1) écrit :

« La mesure à deux temps ne se bat que d'une manière : un frapper et un lever.

« La mesure à trois temps se bat de trois manières :

« Deux frappers et un lever pour les mouvements lents.

« Un frapper qui vaut deux temps et un lever pour les mouvements plus vites.

« Un frapper qui vaut trois temps pour les mouvements très vites.

« La mesure à quatre temps se bat d'une seule manière : deux frappers et deux levers.

« La mesure à six temps (6/4, 6/8, 6/16) se bat de deux manières :

« 1° Un premier frapper qui vaut deux temps, un second frapper qui vaut un temps ; un premier lever qui vaut deux temps, un second lever qui vaut un temps. Cette manière de battre est pour les airs lents.

4 (5) 6

1 (2) 3

« 2° Un frapper qui vaut trois temps, un lever qui vaut trois temps. Cette manière de battre est pour les airs vistes. »

4 (5, 6)

1 (2, 3)

Pour les mesures à neuf temps (9/4, 9/8, 9/16), Loulié explique :

« Un premier frapper qui vaut trois temps, un deuxième frapper qui vaut trois temps, un lever qui vaut trois temps.

7 (8, 9)

1 (2, 3) 4 (5, 6)

« La mesure à douze temps ne se bat que d'une manière. Un premier frapper qui vaut trois temps. Un deuxième frapper qui vaut trois temps. Un premier lever qui vaut trois temps et un deuxième lever qui vaut trois temps. »

Après nous avoir dit que la mesure à 3/8 se bat une fois plus vite que la mesure à 3/4, **Montéclair** (2) ajoute cette intéressante remarque :

« Comme il est fatigant et même désagréable de baisser et de lever le bras si vite et si souvent, on a remédié à cet inconvénient en introduisant une mesure composée de deux mesures du triple 3/4 dont l'une s'exécute en frappant et l'autre en levant, de sorte que de deux mesures simples, on n'en fait qu'une, et que de six battements ou temps de la main, on n'en fait que deux. »

---

(1) « Eléments ou principes de musique... », 1696.
(2) « Principes de musique. »

La classification des mesures composées en mesures dites à six, neuf et douze temps, décrites par Loulié n'est pas absolue, car Brossard écrit déjà en 1705 que c'est un tort d'appeler ces mesures ainsi, puisqu'on les bat à deux, trois et quatre temps. **Choquel**, à ce propos, nous apprend en 1762 (1) :

« Il y avait anciennement des mesures à six temps, à neuf et à douze ; mais comme on s'est aperçu qu'elles étaient trop embarrassantes, on les a proscrites (quant à la façon de les battre) et on les a incorporées dans les mesures à deux, à trois et à quatre temps. »

Le même auteur ajoute au sujet des croches blanches [notation musicale], dont nous signalions l'emploi dans notre exposition, que dans la mesure à 3/2 :

« On fait quelquefois des croches blanches dans cette sorte de mesure pour ne pas employer des noires lorsqu'il s'agit de diviser les blanches par rapport au chant. C'est ainsi que l'a pratiqué M. Clérambaut dans sa Cantate d'Alphée et Arethuse de sorte qu'on doit s'attendre à trouver de ces sortes de croches ailleurs. »

Leur emploi n'est cependant pas d'un usage général, et, dans les éditions modernes, il n'y a nul inconvénient à les transformer en noires puisque, déjà au XVIIIe siècle, on se servait de cette dernière notation.

Résumé

Si nous rapprochons de ces théories des pages de musique de la même époque, nous constaterons qu'en général ces deux éléments ne se contredisent pas et que les auteurs tiennent compte de la différence de vitesse (fixée par les conventions théoriques) qui existe alors entre un temps ayant pour unité une blanche et celui ayant pour unité une noire, notamment dans les récits et les airs où les changements de mesure sont fréquents. Cependant, cette règle est loin d'être absolue. Nous verrons que, pratiquement, les musiciens n'ont pas toujours dans leurs œuvres appliqué avec rigueur la théorie qui nous présente les mêmes figures de notes comme ayant toujours la même durée dans n'importe quelle mesure, ce qui reviendrait à dire que : Les mesures à 2/2, 3/2, 4/2, se battent une fois plus lentement que les mesures à 2/4, 3/4, 4/4, et ainsi de suite. En ce cas, eût-il été bien nécessaire d'employer des chiffres indicateurs et des valeurs de notes différents pour les mesures contenant le même nombre de temps ?

---

(1) « La musique rendue sensible par la méchanique... ». Le privilège est de 1759.

Nous croyons plutôt qu'il s'agit là d'indications générales très modifiées par le tempérament des auteurs et ensuite de leurs interprètes. Nous pouvons donc conclure que :

Les mesures dans lesquelles la *ronde* ou la *blanche* forment l'unité de temps se battent *lentement* (1) ;

Les mesures dans lesquellles la *noire* forme l'unité de temps se battent dans un mouvement *modéré*;

Les mesures dans lesquelles la *croche* ou la *double-croche* forment l'unité de temps se battent vivement.

De même pour les mesures composées.

Toutefois, cette règle est strictement subordonnée aux indications complémentaires que l'auteur donne en tête ou dans le courant de son œuvre.

Ainsi que nous avons pu le voir par les textes cités précédemment, la musique française du XVIII[e] siècle exigeait une certaine liberté d'interprétation rythmique. Lorsque les auteurs désiraient que leur œuvre fût exécutée rigoureusement en mesure, ils se servaient de la mention « mesuré ».

Des croches et des doubles croches dites « inégalles »

écriture interprétation écriture interprétation

Tous les traités que nous avons consultés donnant les mêmes règles générales sur ce point, la question ne se pose même pas de savoir si l'on doit interpréter ces croches et doubles-croches « inégalles ». D'après les textes qui suivent, on ne peut exécuter les œuvres françaises du XVIII[e] siècle de la même manière que celles du XX[e]. Il est possible que cet usage nous paraisse étrange au premier abord, mais il ne s'en impose pas moins, si nous voulons avoir une idée exacte de la rythmique qui régnait dans notre école de musique à l'époque dont nous parlons.

A part quelques auteurs sans importance qui ne mentionnent pas ces lois, comme Berthet en 1695 et le Dupont de 1713, voici ce qu'écrivent les théoriciens : **Loulié** en 1696 :

« Dans quelque mesure que ce soit, particulièrement dans la mesure à 3 temps, les demy temps s'exécutent de deux manières différentes quoique marquez de la même manière. 1° On les fait quelquefois égaux. Cette manière s'appelle *détacher*

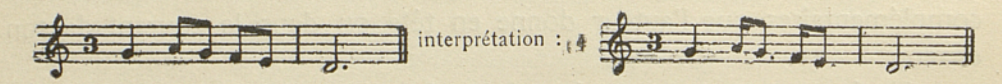
(1) Remarquons ici que les rares croches blanches que nous rencontrons au XVIII[e] siècle sont toujours employées dans des airs lents.

les nottes. On s'en sert dans les chants dont les sons se suivent par degrez interrompus. 2° On fait quelquefois les premiers demy temps un peu plus longs. Cette manière s'appelle *lourer* (1). On s'en sert dans les chants dont les sons se suivent par degrez non interrompus.

« Il y a encore une troisième manière où l'on fait le premier demy temps beaucoup plus long que le deuxième. Mais le premier demy temps doit avoir un point. On appelle cette troisième manière *piquer* (2) ou *pointer*. »

Puis il nous renvoie à la 3e partie de son ouvrage où il écrit :

« On avait oublié de dire dans la 2e partie en parlant des signes de mesures de trois temps, que les premiers demy temps s'exécutent encore d'une quatrième manière ; savoir en faisant le premier plus court que le second ainsi :



Toujours à propos de ces valeurs de « nottes inégalles », Loulié nous donne encore les indications suivantes :

« Le premier et le troisième quart de chaque temps sont plus longs que le deuxième et le quatrième quart quoy qu'ils soient marquez égaux dans quelque mesure que ce soit. »
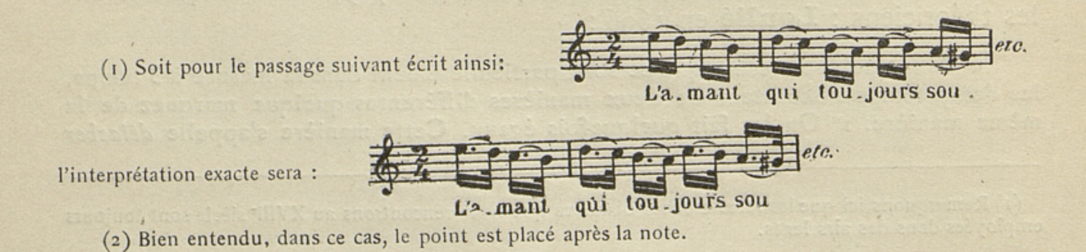
« Remarquez que le 4/8 se bat en deux temps, deux croches pour chaque temps pour une plus grande commodité ; mais toutes les croches en sont égalles à la différence du 2/4 où la première et la troisième croche sont plus longues que la deuxième et la quatrième. »

Le grand **Couperin**, dans son « Art de toucher le clavecin » en 1716, insiste sur les inconvénients de cette inexacte notation musicale :

« Il y a, selon moi, dans notre façon d'écrire la musique, des défauts qui se rapportent à la manière d'écrire notre langue. C'est que nous écrivons différemment de ce que nous exécutons : ce qui fait que les étrangers jouent notre musique moins bien que nous ne faisons de la leur. Au contraire, les Italiens écrivent leur musique dans les vraies valeurs qu'ils l'ont pensée. Par exemple, nous pointons plusieurs croches de suite par degrés conjoints ; et cependant nous les marquons égalles. Notre usage nous a asservi et nous continuons. »

Rameau, nous le savons, nous renvoie pour tout ce qui concerne les

---



(2) Bien entendu, dans ce cas, le point est placé après la note.

éléments de solfège aux ouvrages de Brossard, Loulié et **L'Affilard** (1) de qui voici un texte très clair :

« Quand on fait quatre notes dans un temps, la première doit être longue, la seconde courte, la troisième longue, la quatrième courte ; c'est-à-dire qu'il faut les pointer de deux en deux. »

L'anonyme de 1722, Demoz en 1728, puis **Montéclair** (2) en 1736 disent de même.

« Les croches se chantent quelquefois également et quelquefois inégalement. Quand on les fait *égalles* on reste autant sur la seconde que sur la première. Quand on les fait *inégalles*, on demeure un peu plus sur la première que sur la seconde. Quand le compositeur veut que les croches soient égalles dans la mesure à 3 temps marquée par 3 ou 3/4 il écrit au dessus « *croches égalles* ». Les croches sont inégalles dans les mesures composées 6/4, 9/4, 12/4, parce qu'elles dérivent de la mesure simple désignée par 3 ou 3/4 où les croches sont inégalles. »

Dans un autre ouvrage de la même année, **La Chapelle** (3) nous donne les mêmes explications que Montéclair, avec une petite différence d'interprétation qui tendrait à prouver que ces « nottes inégales » conservaient une certaine souplesse rythmique. Ce théoricien dit que quand les notes ne sont pas pointées « on reste sur la première et l'on passe vite la seconde ; mais lorsqu'elles sont pointées on y reste un peu plus ».

Dans les ouvrages de Dupont (1740), Duval (1741), Denis (1747), Buterne (1752), l'abbé Duval (1764), l'abbé Lacassagne (1766), Mercadier de Belesta (1776), nous retrouvons les mêmes règles. Mais certains de ces auteurs ajoutent quelques remarques personnelles : Les mots *piquer*, *pointer*, *lourer*, ne sont pas toujours pris dans la même acception. Ainsi que Loulié, **Demoz** (4) dit en 1728 :

« *Lourer*, c'est exprimer les notes qui sont liées de deux en deux par cette figure ⌒ en les coulant, caressant et roulant de telle sorte que les sons soient continus, liés et conjoints comme ceux des airs du jeu des instruments appelés musettes, cornemuses, vielles, et en marquant sensiblement la première de deux en deux. »

Mais **David**, en 1737 (5), prend ce mot dans une tout autre acception, qui n'est du reste pas celle de la majorité des théoriciens :

Les notes *lourées* sont celles qui se trouvent souvent dans un temps pair de la mesure où l'on admet trois rondes ou trois blanches ou trois noires, etc., pour un temps et pour lequel on n'en emploie ordinairement que deux [notes] ; pour lors, il faut passer les trois notes *lourées* ou *supposées*, dans le même intervalle de temps

(1) « Principes très faciles pour bien apprendre la musique », 1717.
(2) « Principes de musique. »
(3) « Les vrais principes de la musique », 1736.
(4) « Méthode de musique selon un nouveau système. »
(5) « Méthode nouvelle ou principes généraux. »

qu'on serait à passer les deux notes ordinaires et assujetties dans chaque temps de la mesure. »

En 1741 (1), **Duval** interprète ainsi le terme de « notes piquées » : Les notes piquées « doivent être égalles et bien marquées ».

Denis, en 1747 (2) :

« Quand on trouve des croches ou doubles-croches avec un point dessus ou dessous, il faut en ce cas les faire égalles et détachées. Ce qui n'arrive que dans les pièces où ces mêmes notes sont inégalles dans toutes les autres parties du même air. »

Quoique l'**abbé Duval** en 1764 (3) nous donne une autre définition du mot « point », c'est bien celle de Denis qui prévaut en général, et nous ne donnons le texte qui suit qu'à titre de document :

« Point : quand il est au-dessus ou au-dessous d'une note, il sert à lui donner une plus grande durée mais tout à fait arbitraire et indéterminée »..... il est environné d'une espèce de liaison pour être vu plus facilement. »

J.-J. Rousseau, en 1768, dans son *Dictionnaire de musique*, donne les formules habituelles, mais y ajoute :

« Dans la musique italienne, toutes les croches sont toujours égalles à moins qu'elles ne soient marquées *pointées*. »

C'est-à-dire, comme aujourd'hui, qu'elles ne soient suivies d'un point,

ex. :

C'est vers 1770 que nous voyons se partager les avis des théoriciens au sujet des « croches inégalles » dans la musique.

Bailleux (4), qui a copié en grande partie textuellement les « Principes de musique » de Montéclair, fait cette réflexion personnelle :

« Il est très difficile de donner des principes généraux sur l'égalité ou l'inégalité des nottes, car c'est le goût des pièces que l'on chante qui en décide. »

Dellain, en 1781, attaché à l'orchestre de la Comédie-Italienne, Dauvilliers, son contemporain, ne mentionnent plus l'usage des « notes inégalles ». **Marcou** en 1782 (5) écrit :

« Parmi les gens de l'art, il en est qui prétendent que ce principe ne doit avoir lieu que lorsque ces notes sont précédées chacune d'un point ; il en est d'autres qui reconnaissent une différence sensible entre la manière de donner une valeur

(1) « Méthode agréable et utile pour apprendre facilement... »
(2) « Nouveau système de musique pratique... »
(3) « Principes de la musique pratique... »
(4) « Méthode pour apprendre facilement la musique vocale et instrumentale... », 1770.
(5) « Eléments théoriques et pratiques. »

égale à ces notes, de les pointer légèrement de deux en deux ou de les pointer d'une manière plus marquée lorsqu'elle est indiquée par les points qui précèdent les notes brèves. Comme on n'est pas parfaitement d'accord sur ce principe, on choisira dans les trois manières celle qui sera le plus propre au genre de musique qu'on exécutera. »

Bien entendu, ce musicien envisageait dans ce texte l'interprétation des œuvres antérieures et contemporaines françaises et italiennes très différentes de style.

Résumé

Ce texte de Marcou nous laisse assez perplexe sur la façon de réaliser les valeurs de notes dans les œuvres de la fin du XVIII[e] siècle. Cependant nous pouvons à peu près en conclure que : les auteurs dont la carrière était faite avant le dernier tiers de ce siècle avaient conservé les anciennes traditions ; tandis que les jeunes ou les étrangers, comme Gluck, influencés par les coutumes italiennes et conduits par un besoin, toujours grandissant, de précision dans la notation, adoptaient la manière d'écrire que nous avons conservée depuis.

Donc, pour l'interprétation des œuvres antérieures à 1770, environ, lorsque les valeurs de notes composant un temps sont au nombre de quatre ou de huit ou plus, pour les mesures binaires surtout par mouvement conjoint : la première et la troisième note sont longues, la seconde et la quatrième sont brèves. C'est ce qu'on appelle « *pointer* » les notes. La même règle s'applique aux mesures ternaires lorsque les valeurs de notes composant un temps sont au nombre de six ou douze.

Alors les premières, troisièmes et cinquièmes notes sont longues, les deuxièmes, quatrièmes et sixièmes sont plus courtes.

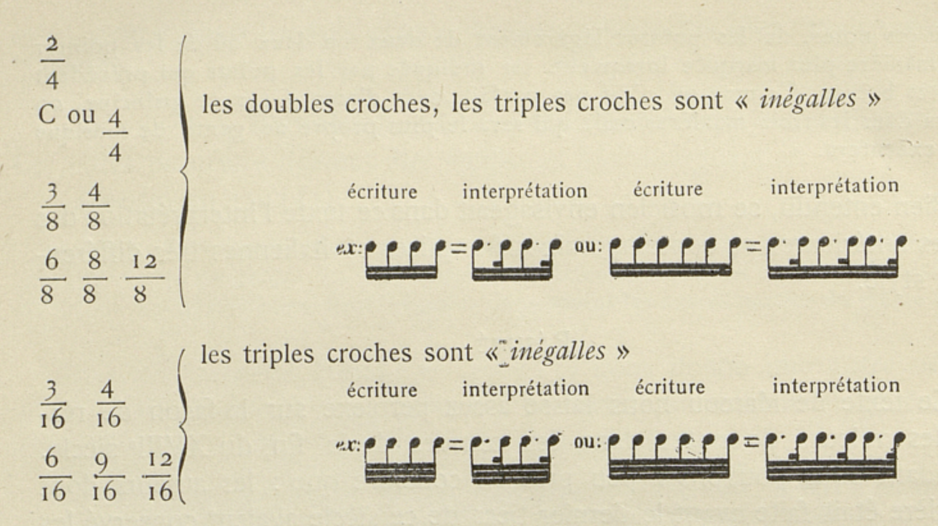
Voici un tableau des valeurs de notes à « pointer » dans toutes les mesures en usage au XVIII[e] siècle :

$\frac{3}{2}$ (1) les noires, les croches, les doubles croches sont « *inégalles* ».

2 ou $\frac{2}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{12}{4}$ } les croches, les doubles croches, etc., sont « *inégalles* »

	écriture		interprétation		écriture		interprétation
ex:	[notes]	=	[notes]	ou:	[notes]	=	[notes]

(1) Remarquons ici que dans les mesures à 3 temps, les notes sont « inégalles » même lorsque le temps est divisé en deux notes ; tandis que dans les mesures à 2 et à 4 temps les notes sont « inégalles » dans le cas où le temps est divisé en quatre valeurs de notes.



A l'égard du C barré, voici ce que disent plusieurs théoriciens, notamment **Demoz** en 1728 :

« Le C barré enseigne la mesure à deux temps graves ou lents et celle de quatre temps légers et vites. Sçavoir 1° Il dénote la mesure à 2 temps graves quand il y a dans l'air plus de notes blanches et de noires que de croches et de doubles... les croches et les doubles y sont inégales. 2° Il indique la mesure à 4 temps légers et vites lorsqu'il y a dans le chant plus de croches et de doubles que d'autres notes..... les croches y sont égales et les doubles et triples inégales. »

Exception est faite aux règles ci-dessus énoncées quand l'auteur mentionne expressément au début ou dans le courant de son œuvre : « *croches égalles* » ou « *doubles-croches égalles* » ou encore « nottes détachées » ou « martelez », ou bien que l'on trouve des points ronds ou parfois un peu allongés au-dessus ou au-dessous des notes.

La règle des « *nottes inégalles* » implique l'idée que les valeurs énoncées comme « inégalles » dans le tableau ci-dessus doivent être liées entre elles deux par deux, et non saccadées et détachées. De plus, on observera une certaine souplesse dans l'exécution de ce rythme qui peut varier de l'un à l'autre de ces exemples, suivant le caractère de l'œuvre :

écriture : exécution : ou:

Dans ce dernier cas, lorsque les auteurs tenaient à la note rigoureusement pointée, ils marquaient le point selon notre notation moderne.

Lorsque, dans une mesure binaire, on rencontre un groupe de trois notes équivalant à deux de même figure, les trois notes sont toujours égales entre elles. C'est notre triolet moderne.

LES AGRÉMENTS

CHAPITRE II

Aperçu général de leur évolution au XVIIIe siècle

L'habitude d'introduire des agréments ou ornements dans la mélodie est de toutes les époques, appartient à tous les styles sans omettre les chants sacrés. Elle est aussi bien pratiquée par les musiciens instrumentistes que par les chanteurs. Et ce ne furent pas toujours ces derniers qui en usèrent le plus, comme on peut s'en assurer en feuilletant les « traités de viole » de la fin du XVIIe siècle, dans lesquels le chapitre consacré aux « agréments » tient une place qui n'est pas la moindre.

Le cadre restreint de cette étude ne nous permet pas de retracer l'histoire et d'étudier l'évolution de ces artifices de la musique. Très souvent, par la place qu'ils occupent dans la contexture de la mélodie, ils marquent d'une empreinte personnelle deux écoles différentes d'une même époque et méritent, par cela, que nous leur consacrions un peu plus d'attention que nous ne le faisons en général.

Dans la musique française des XVIIe et XVIIIe siècles, ils tiennent une large place, et nous pourrions dire, avec les maîtres de ces siècles, élégants dans les moindres détails de leur art, que négliger l'interprétation de ces broderies est une faute de goût peu en harmonie avec le fin génie de notre race.

La plupart des agréments que nous allons étudier étaient déjà connus avant l'époque qui nous intéresse. Ce qui différencie le XVIIIe siècle français du XVIIe, c'est la tendance qu'ont les auteurs à laisser de moins en moins à leurs interprètes la liberté d'ajouter à leurs œuvres ces petites formules musicales dites « agréments ». A mesure que nous avançons vers le XIXe siècle, les compositeurs donnent à la ligne mélodique et rythmique un contour imposé, définitif; l'écriture musicale devient plus précise, et les signes conventionnels d'agrément représentant des groupes de notes non traduites par l'auteur lui-même tendent à disparaître. Déjà au début du XVIIIe siècle nous rencontrons certains de ces agréments écrits en notation mesurée : les « roulades », les « passages », quelques terminaisons du « tremblement ».

Cependant, nous verrons que les « ports de voix », les « coulés » presque toujours sont représentés par de petites notes dites « postiches », n'ayant encore en réalité qu'approximativement la figure de note qui convient à leur durée.

Certes les théoriciens chanteurs nous décrivent pendant tout le cours de ce siècle maints « agréments » identiques par leur valeur musicale à ceux des temps précédents. Ils nous donnent minutieusement des règles établissant les cas dans lesquels chaque ornement trouvera un juste emploi, et ils s'étendent avec complaisance sur la beauté qu'introduit un « tremblement » bien exécuté dans un chant. Mais déjà Lully, après lui Montéclair, exigent qu'on respecte leurs textes et qu'on n'y ajoute aucun agrément qui n'y soit indiqué par eux. Rameau viendra ensuite, puis Gluck. A ce moment, la transformation de la graphie musicale est achevée. Les auteurs traduisent en notes réelles beaucoup de signes dont la réalisation auparavant était laissée au goût de l'interprète. Les ornements qui subsistent n'ont d'ailleurs plus la même signification ni les mêmes noms. Le « trille », l' « appogiature », conséquences de la virtuosité italienne assez déplorable à la fin du XVIII[e] s., ont détrôné le « tremblement », le « port de voix », le « coulé ».

Nous entrons dans une période nouvelle au point de vue de l'art vocal. La musique de nos vieux maîtres français est alors complètement abandonnée. Lorsqu'on la reprendra, on lui appliquera les théories de la musique moderne, créant ainsi une interprétation empirique parfois bien préjudiciable à la mise en valeur de ses qualités propres.

Qu'est-ce qu'un agrément ?

Par ce terme, **Loulié** en 1696 (1) entend :

« Un ou deux ou plusieurs petits sons qu'on entremêle parmi les autres sons ordinaires pour rendre le chant plus agréable. »

Blanchet, en 1756 (2), fait une grande place à cette définition :

« Les agréments sont dans le chant ce que les figures sont dans l'éloquence... Pour peu qu'on réfléchisse sur leur qualité de force, d'énergie, de douceur, d'aménité, de tendresse, on sera forcé de convenir qu'ils sont très propres à affecter puissamment l'âme et qu'ôter à la musique ces sortes d'ornements ce serait lui ôter la plus belle partie de son être... Les agréments parfaitement executés ont dans la bouche de Mlles Le Maure et Fel, M. Jeliotte, un caractère singulier de mélodie

(1) « Eléments de musique. »
(2) « L'art du chant ou principes philosophiques du chant. » L'ouvrage de cet auteur est la copie de celui de Bérard. Voir notre bibliographie.

et d'expression... Que ces mêmes ornements soient rendus par des artistes médiocres, l'oreille en est offensée et le cœur n'en est point touché..... Les maîtres de chant ne sauraient définir avec trop de soin les « agréments » : les écoliers rendent avec bien plus de facilité et de précision les sons qu'on a rendus sensibles à leur esprit et à leurs oreilles. »

En 1776, **Mercadier de Belesta** (1) nous donne un texte intéressant :

« Il y a des notes de goût qui n'appartiennent ni à l'harmonie, ni à la mélodie et qui ne servent qu'à orner le chant, n'ayant dans la mesure que des valeurs empruntées des notes qui les suivent ou de celles qui les précèdent. Ces notes qui souvent ne sont que des suspensions se font fort petites sur le papier et s'appellent « port de voix » lorsqu'elles montent et « coulés » lorsqu'elles descendent et que leurs valeurs se prennent sur les notes qui les suivent pourvu toutefois qu'il n'y en ait pas plus d'une de suite. Lorsqu'il y en a plusieurs ou qu'on prend leur valeur sur les notes qui les précèdent ce sont seulement de petites notes qu'on désigne en général aujourd'hui sous le nom d' « agréments du chant » et dont quelques-unes avaient autrefois dans la musique française des noms particuliers qui ne sont plus d'usage. »

Framery, en 1781 (2), à l'article « agréments du chant », nous signale la transformation opérée alors :

« Comme la musique française telle que l'entendait J.-J. Rousseau n'existe plus aujourd'hui, la manière de chanter a dû nécessairement changer avec elle..... Les Italiens ont servi de modèles aux uns comme aux autres (c'est-à-dire aux instrumentistes et aux chanteurs).

« L' « accent » se fait encore aujourd'hui, mais il se marque par une petite note ainsi que le « coulé ». Le « flatté », le « martellement », la « cadence brisée » et le « port de voix » n'existent plus ; au moins, ce dernier qui a changé sa dénomination française en une dénomination italienne « portamento di voce » se fait d'une autre manière. »

Des signes qui représentent les agréments

Ainsi qu'on pourra s'en rendre compte par notre tableau chronologique et comparatif des agréments, le même effet musical porte souvent plusieurs noms, et les théoriciens ne sont pas toujours d'accord sur le signe qui caractérise cet effet. Mais un grand nombre de définitions aboutissant toujours à la même réalisation mélodique, il ne faut pas se laisser décourager par la quantité de ces dénominations. Les formules musicales, en résumé, se classent facilement comme nous le verrons par les descriptions qui constituent l'étude de ces groupes de notes. Ces descriptions nous permettront de restituer la musique vocale telle qu'elle fut conçue par les Clerambault,

(1) « Nouveau système de musique. »
(2) « Encyclopédie méthodique. »

les Montéclair, les Campra et notre « immortel Rameau », ainsi que l'appelaient déjà ses contemporains.

Pas plus que de nos jours, d'ailleurs, les artistes de ce temps ne s'attachaient au mot qui n'était qu'un point de repère. Ils connaissaient les divers caractères mélodiques et rythmiques qui composaient ces broderies décrites avec soin par les théoriciens. Quant à l'esprit... tout comme à présent, il dépendait de l'intelligence et du degré de culture des interprètes. Si nous en croyons les critiques d'art du XVIII[e] siècle, les bons chanteurs étaient rares, et **Bérard** (1) pouvait écrire sans être contredit : « Ce n'est point les voix qui manquent à la musique, mais c'est l'art qui manque aux voix. »

Quelques textes nous dispensent de nous étendre plus longuement sur les divergences que nous venons de signaler :

Montéclair (2) :

« On n'est pas tout à fait d'accord sur la figure ni sur le nom des agréments qui se pratiquent pour la propreté et la variété du chant français. Les maîtres de viole par exemple désignent le « tremblement » par un C retourné qu'ils posent après la note qui doit être tremblée Les maîtres de musique au contraire marquent le « tremblement » par une petite croix qu'ils posent avant cette note +. Les organistes désignent le « tremblement » par un signe qu'ils posent au-dessus d'une note pour marquer qu'elle doit être tremblée . Les maîtres de luth, de théorbe, de guitare etc... se servent d'autres figures pour désigner le « tremblement ».

En 1741 (3), la cantatrice **Duval** nous dit :

« Les agréments du chant n'ont point de figures ni de noms généralement reconnus. »

En 1755, **Bérard** constate que :

« C'est d'abord un grand inconvénient de n'avoir que trois signes pour douze agréments que j'ai distingués. On désigne par cette seule croix + quatre cadences ; on exprime par ce trait la demi-cadence ; on représente les deux ports de voix et le coulé par cette note ; on n'a point de signe pour l'accent, le flatté ou

(1) « L'art du chant », 1755.
(2) « Principes de musique », 1736.
(3) « Méthode agréable et utile... »

balancé, et les sons filés entiers et demi filés..., aussi les agréments qu'on avait admirés dans l'exécution des plus beaux morceaux de musique, ne sont guère connus que de quelques excellents chanteurs et sont perdus pour les gens de la capitale qui ne fréquentent point les spectacles, pour les provinces, pour les étrangers et pour les siècles à venir. »

Sans doute le style personnel de certains grands chanteurs est perdu pour nous. Mais Bérard va un peu loin en nous assurant que nous ne saurions, faute de signes, retrouver les « agréments admirés » de son époque puisque lui-même nous en a légué les traditions dans ses intéressantes définitions mentionnées dans le cours de cet ouvrage.

En 1764 l'abbé **Duval** (1) de même écrit :

« Sans entrer dans aucune discussion sur les différents noms et les différentes figures des agréments du chant, j'ai tâché seulement de bien expliquer la manière de les rendre en me servant des termes les plus usités et que j'ai cru leur convenir davantage. »

Résumé

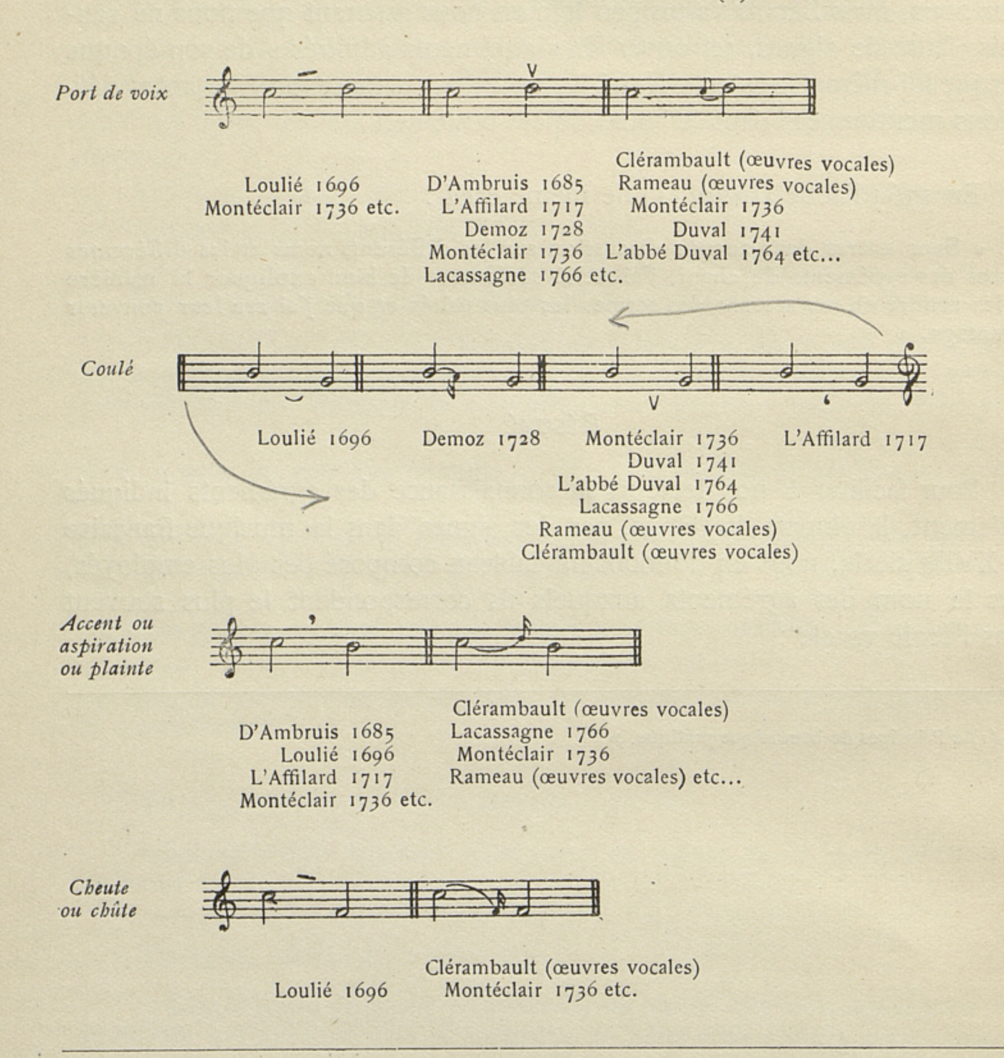
Pour faciliter à nos lecteurs la connaissance des agréments indiqués seulement, la plupart du temps, par des signes dans la musique française du XVIII[e] siècle, nous en donnons un tableau composé des plus employés, avec le nom des agréments auxquels ils correspondent le plus souvent dans l'école vocale :

---

(1) « Principes de la musique pratique. »

TABLEAU PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

DES SIGNES REPRÉSENTANT LES AGRÉMENTS
EMPLOYÉS DANS L'ÉCOLE VOCALE FRANÇAISE
AVEC LE NOM DES THÉORICIENS ET LA DATE DE L'OUVRAGE DANS LEQUEL
CES SIGNES ONT ÉTÉ RELEVÉS (1)

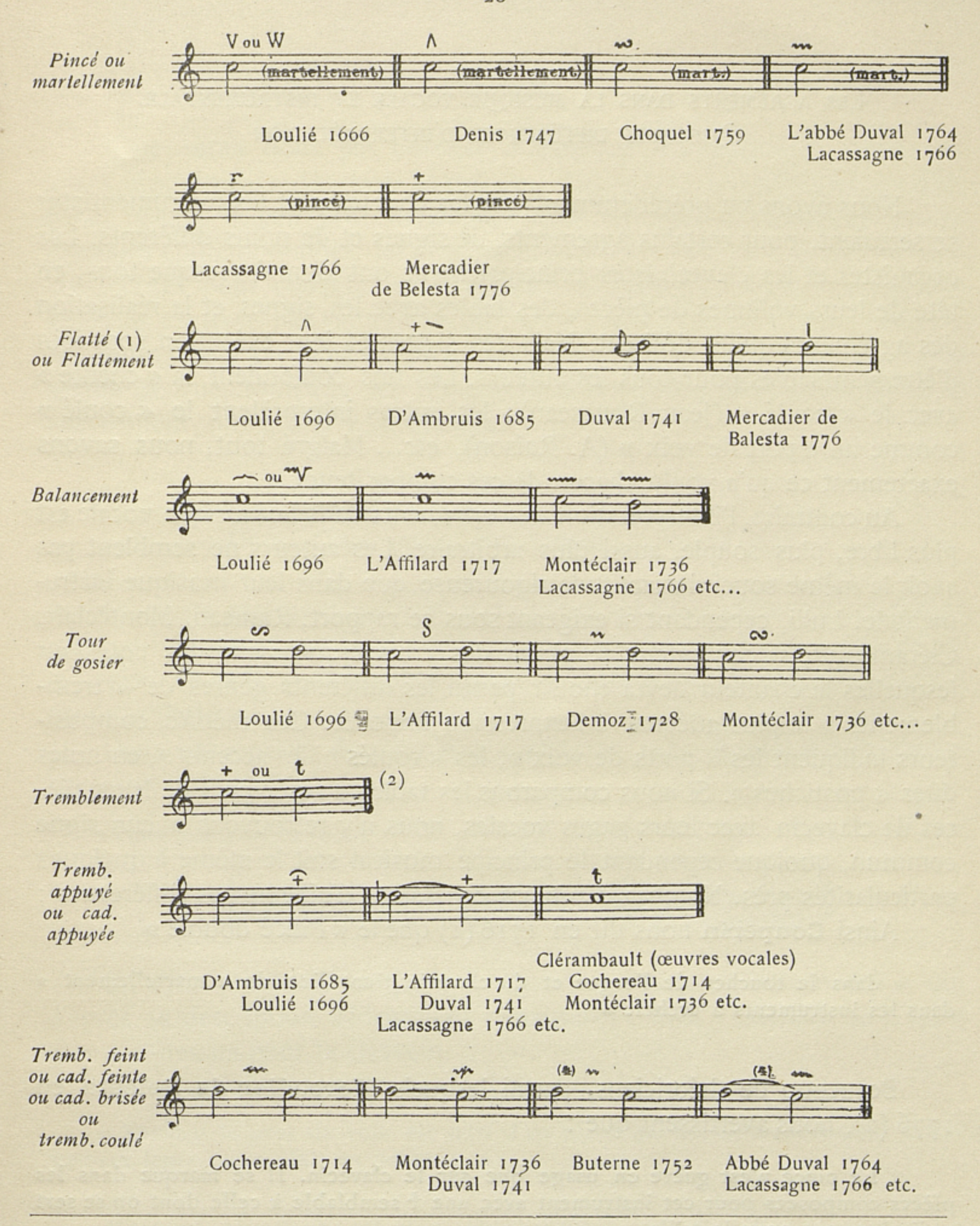


---

(1) Lorsque les signes sont adoptés par la généralité des musiciens du XVIII[e] siècle, nous indiquons seulement les principaux auteurs. Au contraire, lorsqu'un signe est employé par un ou deux théoriciens, nous ne le donnons ici que suivant la valeur de l'ouvrage dans lequel il est indiqué.

Nos lecteurs pourront se faire une idée de la différence existant parfois entre les signes employés dans l'école vocale et ceux de l'école instrumentale en consultant notre tableau des pièces de clavecin de Couperin et de Rameau.

Les signes préconisés par Bérard n'ayant été utilisés que par lui, nous donnons sa « table » en regard de l'air annoté par ce chanteur.



(1) Ainsi que nous le verrons plus loin, le *flatté* se rapprochant beaucoup d'autres agréments, se confondant même avec eux, les signes qui le caractérisent ont une valeur approximative tendant soit vers le *balancement* soit vers le *pincé* ou *martellement*.

(2) Il est très important de remarquer ici que dans la musique vocale gravée, le signe des diverses espèces de *tremblements* est presque toujours la **+**. Les interprètes doivent savoir choisir, parmi les *tremblements* très différents que nous étudierons plus loin, celui qui convient au caractère de l'œuvre.

(4) Ces signes, à première vue, peuvent être confondus avec ceux du « martellement ». Mais l'équivoque cesse dans les textes de musique, car le plus souvent : 1° Le « martellement » est accompagné du signe du « port de voix ». Il se fait d'un son inférieur vers un son supérieur. 2° La « cadence feinte » est liée à la note qui la précède et qui lui sert d' « appuy ». Cette note est toujours un ton ou un demi-ton au-dessus du son portant le signe de la cadence feinte. Celle-ci se chante sur la même syllabe que son « appuy ».

Les agréments dans la musique vocale et instrumentale. Quelques différences d'interprétation

Nous avons vu précédemment que les chanteurs et les instrumentistes se servaient, pour certains agréments, de signes et de noms différents. Les organistes et les clavecinistes principalement ont donné presque tous, en tête de leurs volumes de pièces, des tables avec les signes et la réalisation des agréments qu'ils désirent. Mais ces signes et leur exécution sont loin d'être semblables pour tous les auteurs. Les uns confondent la « cheute » avec le « coulé » (Jean Rousseau) ; les autres interprètent le « coulé » comme un « port de voix » (A. Raison), etc... Malgré tout, nous savons exactement ce qu'a voulu chacun de ces compositeurs.

Au contraire, l'interprétation des ornements dans la musique vocale est plus libre, plus souple, aussi plus arbitraire. Les auteurs ne semblent pas avoir le même souci d'exactitude rigoureuse que dans leur musique instrumentale. Lulli, cependant si exigeant sous ce rapport, Rameau, Montéclair, Clérambault, se contentent de placer des croix + au-dessus des notes sur lesquelles le chanteur devra choisir parmi les différents genres de « tremblements » le plus adéquat à l'expression imposée. Ces mêmes compositeurs indiquent les « ports de voix », les « coulés », les accents », en notes dites « postiches ». Si nous comparons les tables d'agréments de leurs pièces de clavecin avec leurs pages vocales, nous n'y retrouvons aucun signe commun, quoique cependant le principe musical soit le même à quelques particularités près. Nombre d'auteurs constatent d'ailleurs ces différences :

Ainsi **Couperin** nous dit en 1716 (1) que le « Pincé double »

> « dans le toucher de l'orgue et du clavecin tient lieu du « martellement » dans les instruments à archet. »

Beaucoup de théoriciens, parmi lesquels **Mercadier de Belesta** en 1776 (2), nous avertissent que :

> « Le pincé n'est guère en usage que sur le clavecin. Il se marque dans les pièces composées pour cet instrument avec une + semblable à celle dont on se sert ordinairement pour le trille. »

En réalité, le « pincé » a bien d'autres signes donnés par les clavecinistes dans le courant de ce siècle.

---

(1) « L'art de toucher le clavecin. »
(2) « Nouveau système de musique... »

Résumé

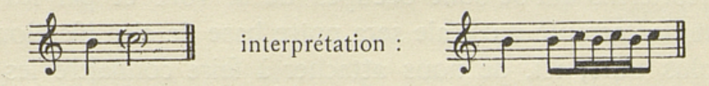
Il ne serait donc pas possible d'appliquer à la musique vocale les tables d'agréments des instrumentistes. Cependant les principes d'esthétique restant à peu près invariables dans les écoles vocales et instrumentales contemporaines, les chanteurs pourraient lire avec profit des œuvres écrites pour clavecin, accompagnées d'agréments dont la réalisation musicale est fixée par l'auteur même. Ils se familiariseraient ainsi, non avec les signes, mais avec l'esprit de la musique française au XVIIIe siècle sans perdre de vue, toutefois, les ressources d'expression dramatique dévolues uniquement, alors, à la voix humaine.

De la Combinaison des agréments entre eux

Plusieurs agréments peuvent s'enchaîner ; certains même se combinent presque toujours. C'est ainsi que la plupart des théoriciens nous disent que le « port de voix » est terminé par un « pincé » ou un « martellement » ou un « flatté ».

Dans ses « pièces de clavecin » gravées en 1731 **Rameau** nous donne l'exemple suivant :

« Pincé avec port de voix »



En 1760 (1), le maître parle de certains « ports de voix battus » qui d'après sa description s'identifient parfaitement avec l'exemple qu'il nous donne ci-dessus pour le clavecin.

Buterne dit encore en 1752 (2) :

« Souvent le port de voix est suivi d'un pincé qui est un tremblement extrêmement léger qui se fait en montant. »

Bérard, chanteur, est plus catégorique :

« On ne fait jamais un « port de voix entier » non plus qu'une « cadence appuyée » par degrés conjoints en montant, sans préparer ces agréments par un flatté. On doit se dispenser de marquer ce dernier dans l'un et l'autre cas. »

---

(1) « Code de musique pratique », chap. « de la voix ».
(2) « Méthode pour apprendre la musique vocale et instrumentale. »

Jusqu'à la fin du siècle, cette combinaison subsiste. Une autre s'impose encore plus. Nous voulons parler de la « chûte » ou encore du « tour de gosier » qui suit certains tremblements ainsi que nous le verrons dans les paragraphes suivants.

A ce propos **Montéclair** écrit en 1736 :

« On termine quelquefois le tremblement par une « chûte » et quelquefois par un « tour de gosier » ; c'est ce qu'on appelle fermer le tremblement. »

Le même auteur dit aussi :

« Le sanglot finit presque toujours par un « accent » ou par une « chûte ».

Résumé

C'est surtout dans les « doubles » que les compositeurs et les chanteurs accumulaient les enchaînements d'agréments. Cependant, nous retrouverons pendant toute la durée du siècle, même dans la musique religieuse, les combinaisons principales que nous avons signalées plus haut en les soulignant des textes de Rameau, Montéclair, Buterne, Bérard.

A présent que nous avons une idée générale des « agréments », nous pouvons étudier chacun d'eux en détail. Nous les désignerons par les noms les plus en usage dans la musique vocale. Bien entendu, étant donné le but de cette étude, nous mentionnerons de préférence les signes indiqués par les théoriciens qui se sont occupés de la voix et par les chanteurs. Cependant, la formule musicale sera notre base de classification ; car nous jugeons plus utile, ici, de nous attacher à faire connaître les agréments au point de vue de leur signification musicale, qu'au point de vue de leurs désignations. Celles-ci, nos lecteurs les retrouveront pourtant au cours des citations qui vont suivre.

Des notes dites « postiches » ou « petits sons »

Afin de ne pas créer d'équivoque, donnons tout de suite la définition de ces termes que nos lecteurs retrouveront souvent dans les textes concernant les « agréments ».

Loulié (1), après nous avoir dit qu'on appelle agrément du chant :

« Un ou deux ou plusieurs *petits sons* qu'on entremêle parmi les autres sons

---

(1) « Eléments ou principes de musique », 1696.

ordinaires pour rendre le chant plus agréable »..... le *petit son* : est un son plus faible, c'est-à-dire moins fort et d'une moindre durée que les autres sons. Les petits sons se marquent par des notes d'un plus petit caractère que les autres notes ou par une marque particulière affectée à chaque agrément..... La petite note est toujours liée avec une note ordinaire...... elle se nomme du nom de la note ordinaire avec laquelle elle est liée, a le son du degré sur lequel elle est posée. Elle se prend quelquefois sur la valeur de la note ordinaire qui la précède, quelquefois sur la valeur de la note ordinaire qui la suit. »

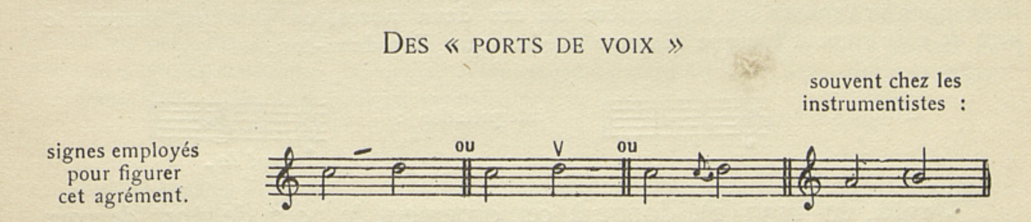
A propos du « port de voix » **Montéclair** (1) écrit :

« Il se marque souvent par une petite *note postiche*... »

Résumé

Les *notes postiches* ou *petits sons* ne doivent donc pas être considérés comme un agrément, ainsi que le font Lemaire et Lavoix(2), mais comme le signe représentant certains agréments tels que : « ports de voix », « coulés », « accents », etc. Il faut, en effet, bien remarquer que les auteurs à cette époque ne leur donnent pas la figure correspondant à la fonction rythmique qu'ils doivent remplir. Tantôt ce sont de petites noires, tantôt de petites croches. Les musiciens savent les interpréter selon les règles qui règnent et que nous allons transcrire.

Des « ports de voix »



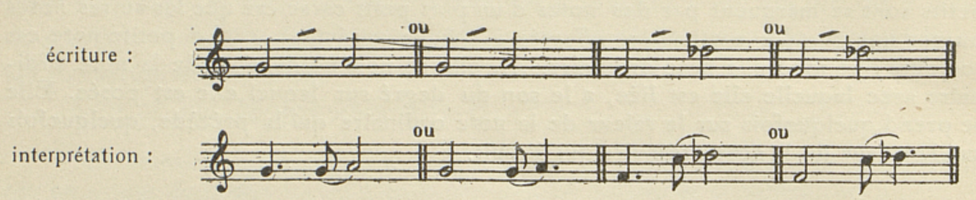
La note postiche est le signe le plus fréquent du *port de voix*. On rencontre aussi celui-ci **V** mais plus rarement le trait.

Les *ports de voix* sont subdivisés par les théoriciens en *port de voix entier*; *port de voix coulé*; *feint*, *doublé* ou *double*; *fini*; *battu*; *simple*.

Les plus souvent décrits sont le *port de voix entier* (ou *simple*) et le *port de voix feint*. Beaucoup de théoriciens ne définissent qu'un port de voix ; en général, c'est celui que Couperin appelle *port de voix coulé* et que Montéclair nomme tout simplement : *port de voix*. Citons chronologiquement : **Loulié**, 1696 :

(1) « Principes de musique », 1736.
(2) « Le chant », au Ménestrel. Paris, 1881.

« Le *port de voix* est une élévation de la voix d'un son d'une petite durée ou faible à un son ordinaire et plus haut d'un degré ; il se marque ainsi ⁄ »



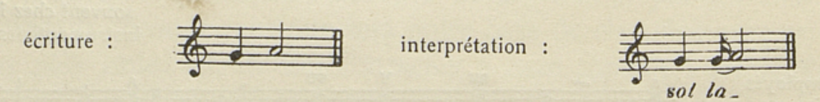
On voit par les exemples de cet auteur qu'il ne se contente pas de placer le *port de voix* entre deux sons à l'intervalle de seconde ascendante, mais qu'il l'indique aussi dans le cas d'intervalles plus grands. Nous n'avons pas cru devoir copier tous ses exemples puisqu'ils donnent le même effet musical entre des quartes, des quintes, etc...

Demoz, en 1728 (1), ne parle que du *port de voix* en général, mais il nous fixe sur ses qualités expressives :

« Le *port de voix* fait nommer la note sur laquelle il est mis sur le ton de la note immédiatement au-dessous d'elle et en montant d'une manière caressante ou plaintive. »

Montéclair, toujours dans ses « Principes de musique », écrit en 1736 :

« Lorsque le chant monte par degré conjoint d'une note faible à une note forte pour se reposer sur la dernière de ces deux notes, on pratique souvent le *port de voix* surtout lorsque l'intervalle n'est que d'un demi-ton. »



David, en 1737 (2), donne à cet ornement le nom de *port de voix préparé et soutenu*. Sa théorie est la même que celle de la plupart des auteurs traitant le port de voix ordinaire :

« Le port de voix est un des objets de la propreté du chant le plus essentiel ; il l'orne d'une manière si gracieuse qu'il sert à exprimer tout ce que l'âme peut sentir... et peu de chanteurs ont réussi à le rendre aussi touchant et aussi sensible qu'il le doit être ; et ce n'est qu'avec les sentiments d'un esprit bien pénétré de ce qu'il dit qu'on parvient à la perfection de cet agrément.

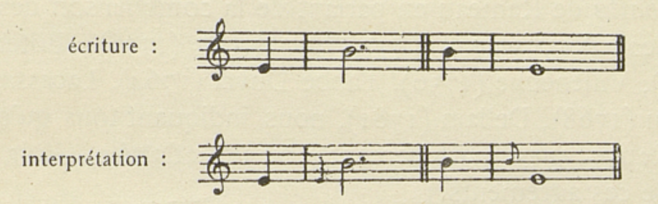
« Le port de voix préparé et soutenu se fait en montant et il tire son origine de la note au-dessous de celle où l'on va asseoir le son, soit par un ton ou un demi-ton au-dessous ; et lorsqu'on aura assis le son, il faudra le filer avec douceur. »

---

(1) « Méthode de musique. »
(2) « Méthode nouvelle ou principes généraux. »

David nous signale une autre façon de *port de voix* qui, selon lui, est trop « gôtique » ainsi qu'on qualifiait les choses trouvées barbares au XVIII[e] siècle :

« Le port de voix par intervalle en descendant comme en montant prend son origine de la note précédente à celle où l'on va se reposer en empruntant le son de la première pour le lier avec celui de la seconde ; celui-ci est trop gôtique et trop peu supportable pour le mettre en usage. Mais on peut le tolérer et le pratiquer en certains cas. »

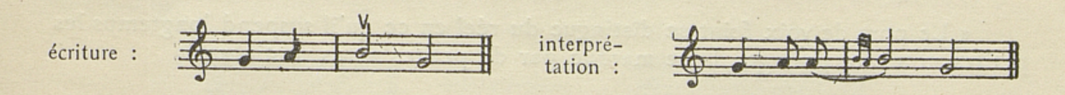


En effet, nous ne trouvons cette interprétation de *port de voix* dans aucun autre traité. Mais nous reverrons cette formule musicale au paragraphe de l' « accent ».

Bérard (1), qui nous dit avoir suivi un cours d'anatomie, nous donne l'explication physiologique suivante, plus curieuse que scientifique. Dans le *port de voix entier* :

« On doit avoir soin de fixer le larynx au même degré de hauteur ou d'abaissement pendant les deux premières notes : par ce moyen, les cordes vocales seront également tendues et les sons également aigus ou graves. Il faut à la fin de la seconde note faire monter le larynx d'un degré et expirer avec une certaine douceur dans l'intervalle de ces deux notes... »

Nous avons déjà dit que la majorité des théoriciens nous indiquent de joindre au *port de voix* un « flatté » ou un « martellement » ou, pour les instrumentistes, un « pincé ». Voici l'exemple que l'Affilard (2) nous donne du *port de voix combiné* avec un « martellement » :



Les clavecinistes le pratiquent de même quoique n'employant pas les

(1) « L'art du chant », 1755.
(2) « Principes très faciles... »

mêmes signes et les mêmes désignations. Voici l'exemple qu'en donne **Couperin** (1) sous le nom de *port de voix simple* :

(2)
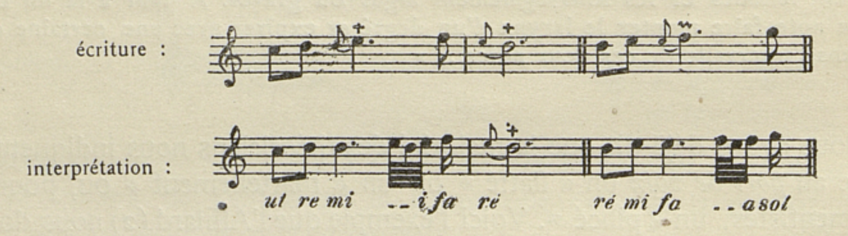
écriture : interprétation :

Nous avons cité plus haut l'exemple du *port de voix avec pincé* ou *port de voix battu* de Rameau en parlant de la combinaison des agréments entre eux. Jean Rousseau (1687), Montéclair (1736), Buterne (1752), Bérard (1755), Villeneuve (1756), l'abbé Duval (1764), Lacassagne (1766), J.-J. Rousseau (1768), Dellain (1781), nous indiquent tous qu'on doit faire le *port de voix* avec un « martellement » ou un « flatté ». (Voir plus loin la description de ces agréments.)

Le *port de voix feint* diffère du port de voix décrit précédemment en ce que l'on reste davantage sur la première note qui le compose. Sous le nom de *port de voix perdu*, Bacilly nous l'avait déjà décrit en 1668. Voici ce qu'en disent plusieurs auteurs, tous d'accord jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle :

M. Duval (3), en 1741, écrit que le *port de voix feint* :

« arrive quand la petite note prend la valeur de celle qu'elle joint par un coup de gosier assez marqué. »



En 1766, **l'abbé Lacassagne** (4) dit :

« Le port de voix feint se distingue du réel en ce qu'il suspend longtemps les petites notes de passage. Il se marque par de petites notes postiches. »

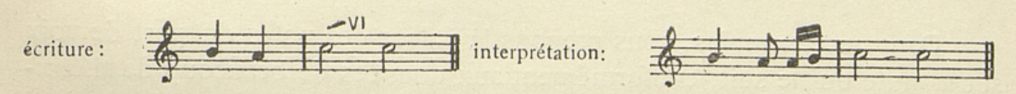
Cet auteur indique la même réalisation musicale que M. Duval. Metoyen, Dard, etc..., donnent les mêmes explications. J.-J. Rousseau dans son

---

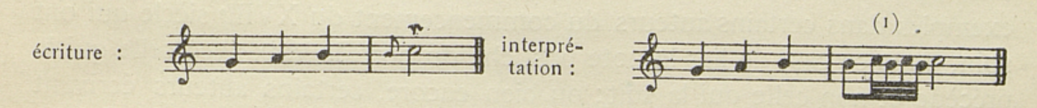
(1) « Pièces de clavecin », 1713.
(2) Erreur : lire deux quadruples croches, au lieu de deux triples croches.
(3) « Méthode agréable et utile... »
(4) « Traité général des éléments du chant. »

« Dictionnaire », en 1768, l'appelle un *port de voix jetté*. Mais c'est en réalité le même ornement que celui décrit par les musiciens en général sous le nom plus expressif de *port de voix feint*.

Le *port de voix double* ou *doublé* se pratique principalement dans les intervalles de tierce ascendante. **L'Affilard**, en 1705, nous en donne l'exemple suivant avec ses signes caractéristiques :



David, Denis (en 1747) sont d'accord avec L'Affilard. Mais **Couperin** dans ses pièces de clavecin en 1713 le considère comme un *port de voix* augmenté d'un « pincé double » :



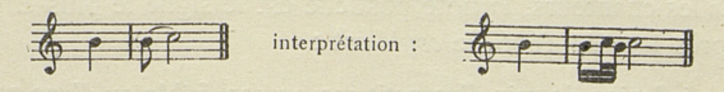
Résumé

Si, comme nous l'avons dit précédemment, nous ne nous laissons pas arrêter par les désignations nombreuses dont les théoriciens affublaient cet agrément, de toutes ces réalisations, il est facile de conclure :

1° Que le *port de voix* est un agrément placé le plus souvent entre deux sons procédant par mouvement ascendant généralement conjoint.



2° Il est presque toujours accompagné d'un « flatté » ou d'un « martellement ».
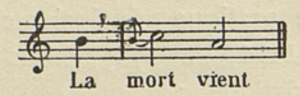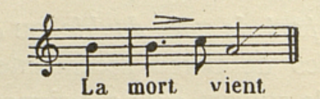


3° Lorsqu'il est placé entre deux sons à intervalle de tierce (*port de voix double* ou *doublé*), on fait entendre le son intermédiaire de cette tierce (voir plus haut l'ex. de L'Affilard).
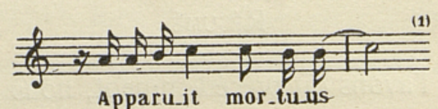
---

(1) Erreur : lire des quadruples croches.

Dans les airs tendres ou gracieux, il sera bon de le combiner avec un « flatté » ou un « martellement » très doux et très lié. Dans les airs vifs on emploie très rarement cet agrément. Dans les airs dramatiques, il vaut mieux se servir du *port de voix feint* :

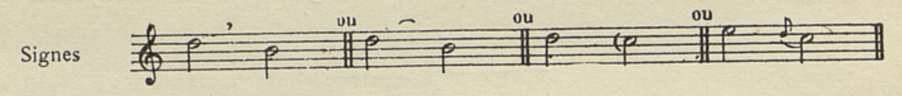


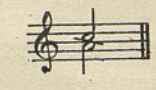


Dans ces exemples, nous prenons la valeur des notes du port de voix sur la note qui le suit, conformément aux données de beaucoup de théoriciens. Mais il ne faut pas omettre que certains musiciens nous disent aussi que la valeur des notes constituant cet agrément peut être prise sur la note précédente, dans certains cas. Nous conseillons cette interprétation dans des expressions de crainte, de colère, dans les phrases dont le sens demande une certaine précipitation de déclamation. Nous en trouvons d'ailleurs des exemples dans certains auteurs du commencement du XVIIIe siècle qui ont soin, dans ce cas, de lier la note postiche du port de voix avec celle qui la précède et non celle qui la suit; ou bien encore, certains auteurs écrivent le *port de voix* en note réelle dans la mesure ou dans le temps qui précède. Ainsi :



Du « COULÉ »

Signes 

Les clavecinistes l'indiquent presque toujours ainsi 

Pour les chanteurs, la note postiche est le signe le plus employé.
D'après **Loulié** 1696, le *coulé* est :

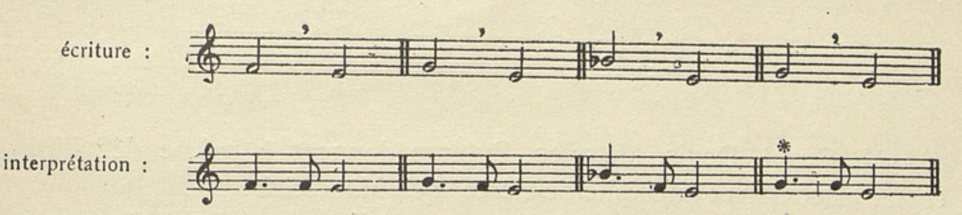
« **Une inflexion de voix d'un petit son ou son faible ou d'une petite durée à un son plus bas et plus fort.** »

Ce théoricien le pratique à divers intervalles, tandis qu'en général les

---

(1) « Le Jugement de Salomon », Charpentier (1702).

musiciens ne l'indiquent qu'entre des sons à distance de tierce. Il est à remarquer aussi que **Loulié** réalise de deux façons différentes cet agrément. 1° Il forme le *coulé* par la répétition de la note qui le précède. 2° Son *coulé* consiste à faire entendre le son qui se trouve immédiatement à un ton ou un demi-ton au-dessus de la note qui suit cet agrément. Voici ses exemples :



L'Affilard, qui le dénomme « coulement », et Du Pont indiquent cet ornement seulement dans l'intervalle de tierce et qualifient de « hélan » la même formule musicale que nous donne plus haut Loulié, dans son quatrième exemple*
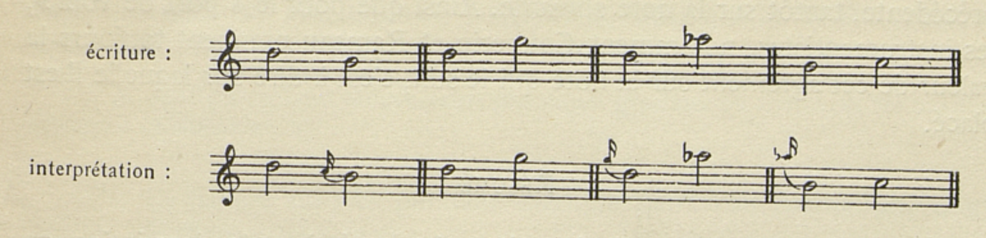
En 1728 **Demoz** écrit que le *coulé* :

« fait faire la même expression en descendant que le « port de voix » en montant ; il fait nommer la note sur laquelle il est posé sur le ton de celle qui la précède directement au-dessus. »

Selon **Montéclair** :

« Le coulé est un agrément qui adoucit le chant et qui le rend onctueux par la liaison des sons. Il se pratique en différentes occasions : particulièrement lorsque le chant descend de tierce. Il n'y a point ordinairement de signe qui le caractérise. C'est le goût qui décide des endroits où on doit le faire. Il y a cependant des maîtres qui le désignent par une petite note qui se lie avec la note forte... Lorsque les paroles expriment la colère, ou que le chant est d'un mouvement précipité, on ne coule pas les tierces en descendant.

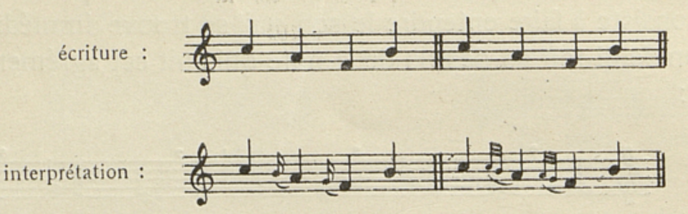
Voici ses exemples :



En 1737, **David** (1) écrit :

(1) « Méthode nouvelle. »

« Les coulés se font par le moyen d'une ou plusieurs notes supposées entre les notes portantes ou essentielles du chant à l'intervalle de tierce ou de quarte en descendant » (il donne les exemples suivants) :



M. Duval, Denis, Metoyen, Buterne donnent la même définition du *coulé*, placé dans l'intervalle de tierce, que Montéclair.

Bérard, en 1755, nous indique la manière de réaliser cet agrément :

« Il faut descendre par degrés conjoints et ménager une petite inflexion de voix très douce.

« Dans le coulé, on doit abaisser le larynx d'un degré; il faut expirer doucement dans l'intervalle des deux notes et un peu mollement sur la dernière. »

L'abbé Duval, Lacassagne, Dard, ne nous apprennent rien de nouveau.

J.-J. Rousseau (1) prend ce mot dans l'acception que nous lui donnons aujourd'hui :

« Le coulé se fait lorsqu'au lieu de marquer en chantant chaque note d'un coup de gosier, ou d'un coup d'archet sur les instruments à cordes ou d'un coup de langue sur les instruments à vent, on passe deux ou plusieurs notes sous la même articulation en prolongeant la même inspiration ou en continuant de tirer ou de pousser le même coup d'archet sur toutes les notes couvertes d'un coulé... Le coulé se marque par une liaison qui couvre toutes les notes qu'il doit embrasser. »

A l'époque où J.-J. Rousseau écrit ces lignes, les musiciens théoriciens donnent à l'effet musical défini par l'auteur du dictionnaire le qualificatif « lié » ou « notes liées » ou « en liant ».

Vers 1785 Dauvilliers signale que le *coulé* se prend tantôt sur la note précédente, tantôt sur la note suivante. Ainsi que pour le « port de voix », les instrumentistes, notamment Couperin et Rameau prennent toujours la valeur de cet agrément sur la note qui le suit, c'est-à-dire sur laquelle il est placé.

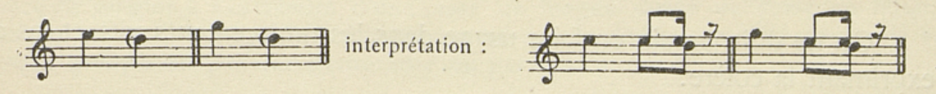
Résumé

Contrairement au « port de voix », le *coulé*, dont la description ne varie pas pendant toute la période de temps qui nous intéresse, n'a aucune

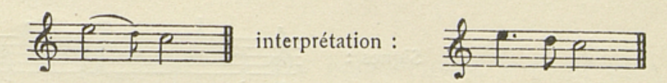
(1) « Dictionnaire de musique », 1768.

autre désignation, et, seul, David nous en expose un exemple qui diffère de ceux donnés par les autres théoriciens.

Nous pouvons donc en conclure que : le *coulé* est un agrément placé entre deux sons procédant par mouvement descendant, le plus souvent dans un intervalle de tierce. 2° Le *coulé* prend généralement sa valeur sur la note qui le suit et qui se trouve, ainsi que le démontre **Rameau** (1), divisée en deux parties égales :



A moins cependant que l'auteur ne lie la note postiche du *coulé* à la note qui le précède :



Mais cette dernière interprétation ne prévaut pas. Nous verrons plus loin que la majorité des techniciens donne à cet effet musical le nom de « chûte » bien mieux approprié d'ailleurs puisque l'on conçoit aisément que, dans ce cas, l'accent musical ne peut être aussi important au point de vue mélodique.

Bien entendu, comme pour tous les agréments de cette époque, la valeur rythmique du *coulé* est approximative. Mais cette valeur doit avoir, ainsi que dans le « port de voix », une très grande importance expressive. Remarquons bien que les auteurs placent l'articulation de la syllabe sur la note postiche du *coulé* comme sur celle du « port de voix ». Il est facile alors de comprendre combien ces agréments peuvent modifier la ligne mélodique et introduire même dans l'harmonie des accents dissonants que les interprètes ne doivent pas négliger.
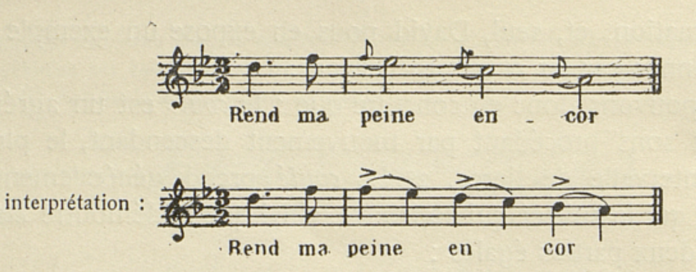
Ainsi que son nom l'indique, cet agrément doit être exécuté avec beaucoup de souplesse en liant étroitement les sons qui le composent. Il s'emploie dans les airs tendres, langoureux, ainsi que le dit **Blanchet** en 1756 (2) :

« Il exprime certains mouvements physiques gracieux ou tristes, et les passions sérieuses ou aimables. »

On en trouve un très puissant exemple dans l'air dramatique d'une cantate de **Clérambault** (3) :

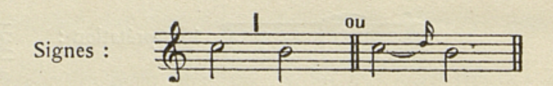
---

(1) « Pièces de clavecin. »
(2) « Art ou principes philosophiques du chant. »
(3) « Orphée » (voir notre collection de la cantate).



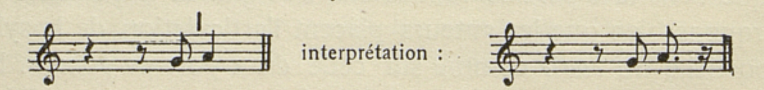
On ne doit jamais en faire usage dans les mouvements vifs et les airs exprimant la colère.

De l' « accent » ou « plainte »

Signes :


Rarement, il faut le dire, on trouve ces signes indiqués. Cet agrément qui porte parfois le nom d' « aspiration » est parmi ceux que les compositeurs laissaient au goût du chanteur. Les clavecinistes ne semblent pas l'avoir pratiqué.

Couperin, dans ses pièces de clavecin (1713) nous donne un exemple d'*aspiration* qui n'a aucun rapport avec les définitions des théoriciens traitant de la voix ou des instruments à cordes.



En 1716 (1) il nous avertit d'ailleurs que :

« Ces deux noms d'aspiration et de suspension auront sans doute paru nouveaux ; mais au moins si quelqu'un se vante d'avoir pratiqué l'une et l'autre, je ne crois pas qu'on me sache mauvais gré en général d'avoir rompu la glace en appropriant à ces deux sortes d'agréments les noms qui conviennent à leurs effets. »

En 1698, **Loulié**, dans un ouvrage très curieux (2), nous dit à propos du système enharmonique :

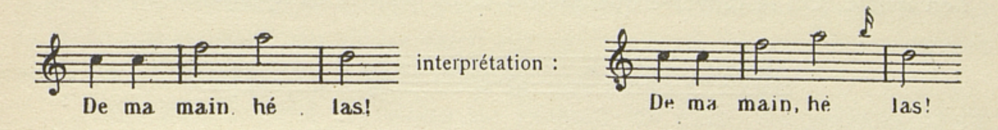
« Le sistème enharmonique comprend les sons naturels et les sons alterez et encore d'autres sons que les musiciens appellent « plaintes » par lesquelles « plaintes » les demi-tons sont divisez en de plus petits intervalles. »

---

(1) « L'art de toucher le clavecin. »
(2) « Nouveau système de musique ou nouvelle division du monochorde. »

Cela n'empêche pas le même auteur de nous donner, sous le nom d'*accent*, en 1696 (1), une définition et des exemples identiques à ceux de d'Ambruis (1685), Dupont (1713), L'Affilard (1717), puis **Montéclair** en 1736. Voici le texte de ce dernier :

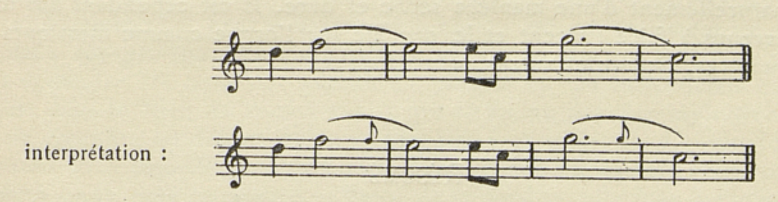
« L'accent est une aspiration ou élévation douloureuse de la voix qui se pratique plus souvent dans les airs plaintifs que dans les airs tendres, jamais dans les airs gais ou ceux qui expriment la colère. Il se forme dans la poitrine par une espèce de sanglot à l'extrémité d'une note de longue durée ou forte en faisant entendre un peu le degré immédiatement au-dessus de la note accentuée. Il se marque quelquefois par une petite note ou par l. »



David (1737) fait suivre la *plainte* d'un « balancement » (voir plus loin la description de cet agrément).

Duval en 1741 donne une interprétation un peu différente mais qui, cependant, conserve le même esprit toujours :

« L'accent consiste à faire entendre à la fin d'une note longue, un léger coup de gosier qui répète le son que l'on quitte. »



C'est aussi l'exemple que nous donne un Dupont en 1740 (2) sous le nom de « hélan » (voir p. 35).

D'accord avec la majorité des auteurs, **Bérard** définit la façon d'exécuter cet effet vocal :

« L'accent est une petite inflexion de voix qu'on fait du gosier en caressant et manierant la note empruntée qui est au-dessus du son qu'on a soutenu ou filé. » Plus loin : « l'accent demande qu'après avoir soutenu ou enflé le son, on fasse monter le larynx d'un degré ou d'un demi-degré et qu'on fasse sortir l'air intérieur par les lèvres de la glotte avec une extrême douceur afin de caresser le son de la dernière note. »

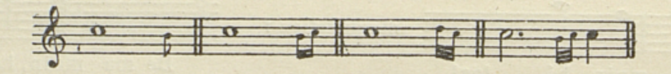
La théorie de **Lacassagne** en 1766 diffère complètement, et nous ne

---

(1) « Eléments ou Principes de musique. »
(2) « Principes de musique. »

retrouvons ses versions dans aucun autre traité. C'est plutôt à titre de curiosité que nous reproduisons son texte et ses exemples, car ils ne remplissent pas du tout le rôle purement expressif que les musiciens assignent à cet agrément.

« Parmi toutes les significations qu'on peut attribuer au terme d'accent on ne parlera que de celle qui convient le plus au sujet que nous traitons. L'accent qu'on marque ainsi ou ou est un coup de gosier plus ou moins tendre ou vif qui sert à « fermer » avec art et d'une façon gracieuse la note que l'on quitte. On le renverse quelquefois et on peut le marquer ainsi :



Denis, Metoyen, Mercadier de Belesta, J.-J. Rousseau, Bordier, etc. nous donnent de l'*accent* la même définition que Montéclair.

Lecuyer en 1769 (1) écrit :

« L'accent est la terminaison de tout son tenu ou filé ; il sert à lier les sons les uns aux autres. Beaucoup de musiciens le marquent par une note au-dessus, d'autres au-dessous et se trompent également, car il n'est que la répercussion du son déjà donné. C'est un agrément qui manque à la musette et à l'orgue dont les sons se terminent naturellement d'une manière sèche et dure. Il est cependant des artistes qui sont parvenus à faire l'accent et le son filé sur l'orgue comme messieurs Couperin, Desmasures, Sejean et autres. »

Résumé

Nous avons vu précédemment que le « port de voix » et le « coulé » avaient une valeur rythmique et mélodique. Il est à remarquer que l'*accent* est un agrément essentiellement expressif ; sa valeur rythmique n'est pas plus définie que sa valeur mélodique. C'est plutôt une élévation fugitive de la voix, due à l'émotion, qu'un véritable son dont la hauteur est strictement déterminée. Si nous nous en rapportons aux textes cités plus haut, en dépit du schéma musical (donné par les théoriciens) qui ne peut être qu'approximatif, nous avons là un artifice vocal identique à celui que les chanteurs emploient encore de nos jours lorsque, renforçant un son dans une phrase pathétique, ils se laissent aller à monter un peu sur cette note expressive avant de retomber sur une suivante plus grave.

Cet agrément sert seulement, ainsi que nous le disent la plupart des

(1) « Principes de l'art du chant. »

théoriciens, dans les expressions douloureuses, plaintives. Il termine en général le « sanglot ». (Voir l'air de Télaïre annoté par Bérard).

Du « Hélan » et du « sanglot »

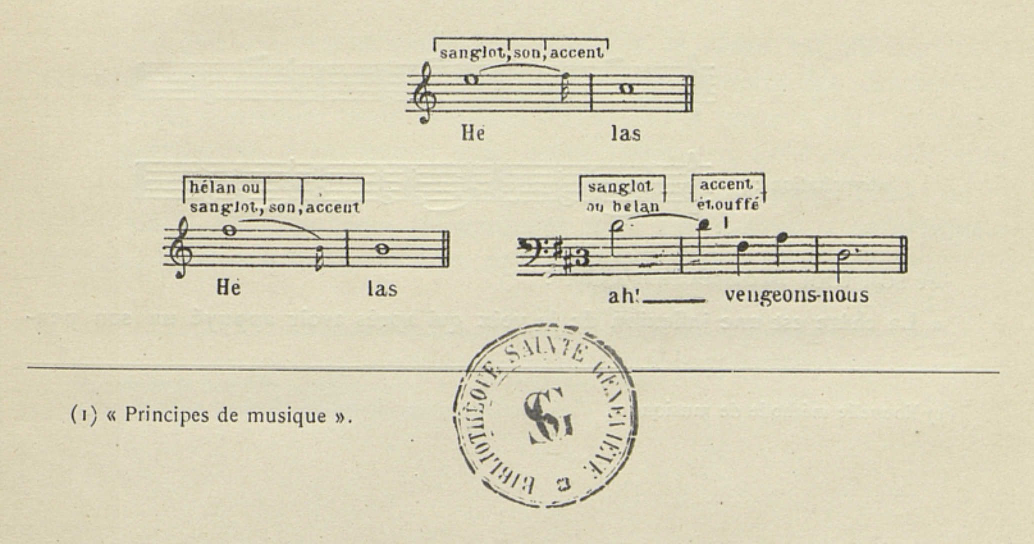
Ces agréments se rattachent à l'accent et même se confondent avec lui pour beaucoup de théoriciens.

Sous le nom de *hélan* ou *aspiration un peu violente*, L'Affilard en 1717 nous donne un exemple dans lequel il se contente d'indiquer par une croix la note sur laquelle on devra faire cet agrément. Il ne peut nous rendre ainsi aucun service au point de vue de l'interprétation.

Nous avons parlé du *hélan* de Dupont en 1740, au paragraphe de l' « accent ». Ce théoricien et L'Affilard distinguent donc le *hélan* de l' « accent », puisqu'ils font une description spéciale de chacun de ces agréments.

Sous le nom de *sanglot* ou *hélan*, **Montéclair**(1) en 1736 nous donne une explication qui, malgré sa similitude de nom avec la formule étudiée précédemment, ne présente pas le même caractère d'expression que le *hélan* de L'Affilard et Dupont ou l' « accent » de M. Duval :

« Il semblerait, par le terme de sanglot, que cet agrément ne devrait servir que dans les gémissements; cependant, on s'en sert pour exprimer plusieurs passions opposées les unes aux autres. Le sanglot est un *enthousiasme* qui prend son origine dans le fond de la poitrine et qui se forme par une aspiration violente qui ne fait entendre au dehors qu'un souffle sourd et suffoqué. Le sanglot prévient la *vive voix* avec laquelle il se lie étroittement et lorsque la voix s'est étendue suivant la valeur de la note ou suivant la force de la passion, elle finit presque toujours par un accent ou par une chute. Le sanglot s'emploie dans la plus vive douleur, dans la plus grande tristesse, dans les plaintes, les chants tendres, la colère, le contentement et même la joye. Il se pratique presque toujours sur la première syllabe du mot : *hélas !* et sur les exclamations : *ah ! eh ! ô !* »



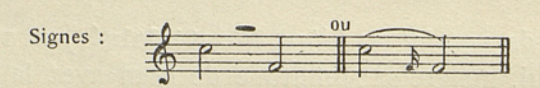
(1) « Principes de musique ».

Résumé

Sans aucun doute, Montéclair, qui s'est très particulièrement attaché à nous dépeindre tous les artifices expressifs de l'école de chant du commencement de son siècle, tâche à nous faire comprendre l'effet dont nous nous servons encore de nos jours lorsque nous aspirons bruyamment l'air dans un mouvement rapide pour le rejeter vivement sur l'attaque des mots et des exclamations déjà cités par l'auteur des « Principes de musique ». Mais, malheureusement, aucun exemple musical ne peut réaliser cette aspiration sonore, légèrement gutturale employée même dans la déclamation et que nos lecteurs connaissent tous, car on en use souvent et on en abuse parfois.

De la « cheute » ou « chute »
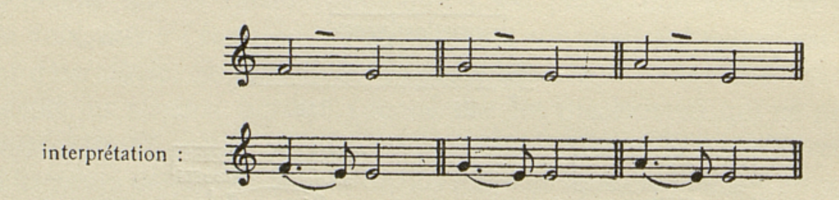
Signes :



D'Anglebert, dans sa table des agréments, confond la *chute* avec le « port de voix ». Rameau, Couperin ne mentionnent pas cet agrément. Jean Rousseau en 1687 en parle longuement au sujet de la viole. Il semble avoir été pratiqué pendant tout le XVIIIe siècle, puisque nous le trouvons décrit par Loulié, Montéclair, David et Bailleux. En 1770 (1), ce dernier, qui, tout en copiant Montéclair, a cependant soin d'adapter son plagiat au goût de son temps, ne nous aurait pas redonné la description de la *chute* si cet agrément n'avait plus eu cours.

Voici la définition de **Loulié** ainsi que ses exemples :

« La chûte est une inflexion de la voix d'un son fort à un petit son plus bas. »
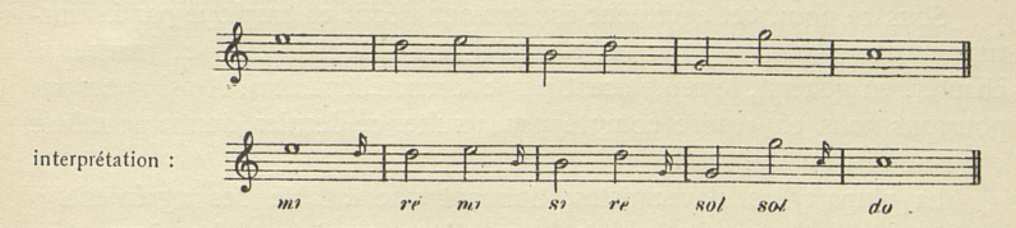


A son tour **Montéclair** écrit :

« La chûte est une inflexion de la voix qui après avoir appuyé un son pen-
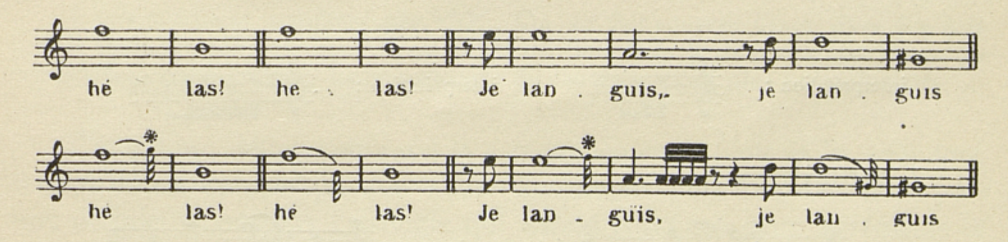
---

(1) Nouvelle méthode de musique ».

dant quelques temps, tombe doucement et comme en mourant sur un degré plus bas sans s'y arrêter. Cet agrément se marque par une petite note. La chûte donne un grand agrément au chant pathétique. »



David (1) sous la désignation de « plainte », nous donne en ces termes la définition de la *chûte*. Cet auteur dans ses exemples que nous reproduisons plus bas indique deux réalisations différentes. Celles que nous marquons d'un astérisque semblent plutôt des « accents » que des chutes.

« La « plainte » s'exprime par un son filé et aspiré tombant insensiblement par la pénultième syllabe d'un mot, sur la note qui doit terminer la dernière syllabe du mot. »



Emy de l'Ilette mentionne encore cet agrément et le définit dans son traité (2) aux environs de 1810 comme Montéclair en 1736.

Résumé

Ainsi que son proche parent l' « accent », la *chute* est un agrément expressif sans valeur rythmique ni mélodique. D'après les descriptions et exemples consultés, nous pouvons l'assimiler à notre « port de voix » ou « portamento » moderne ; avec cette différence qu'il est pour nous un moyen d'expression de tristesse aussi bien que de gaîté, tandis qu'au XVIIIe siècle les théoriciens déterminent qu'il est surtout « pathétique » et David lui donne même le nom de « plainte ».

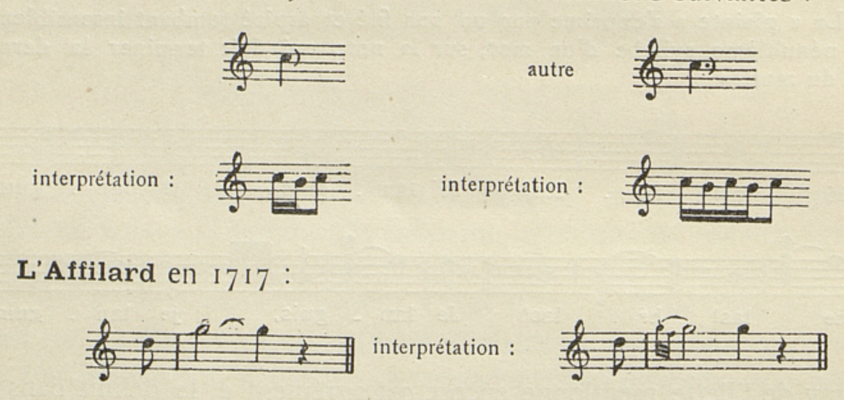
(1) Méthode nouvelle », 1737.
(2) « Théorie musicale divisée en quatre sections. »

Du « Pincé » ou « Pincement »

Sous ce nom, cet agrément est surtout décrit et employé par les instrumentistes, beaucoup par les clavecinistes. Les chanteurs et maîtres à chanter, en général, le remplacent par le « martellement ». Ainsi que nous pourrons nous en rendre compte par la suite, ce dernier donne le même effet musical que le *pincé*.
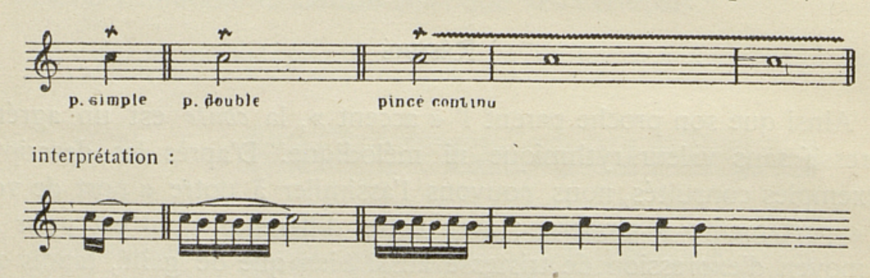
La plupart des clavecinistes, donnant une « table des agréments » pour servir à l'interprétation de leurs pièces, emploient des signes très divers. Leurs différentes représentations et descriptions sortiraient du cadre de cette étude. Voici seulement quelques exemples qui nous permettront de comprendre cet ornement et de le comparer au « martellement » décrit ci-après.

D'Anglebert en 1689 nous donne les réalisations suivantes :

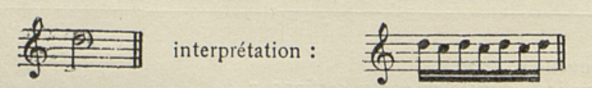


L'Affilard en 1717 :

Couperin dans ses « pièces de clavecin », en 1713, décrit très en détail cet ornement et le divise en *pincé simple*, *pincé double*, *pincé continu* :



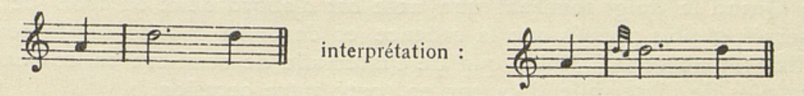
Rameau dans ses « pièces de clavecin », édition de 1731, réalise ainsi *le pincé* :



Nous avons déjà vu (p. 27) que ce compositeur allie le port de voix au *pincé* comme la plupart des auteurs de cette époque.

Montéclair, en 1736, écrit :

« Le pincé n'a aucun caractère qui le désigne. Il se fait souvent en arrivant sur une note forte par un battement léger du gosier. Pour bien le former, il faut d'abord porter la voix sur le degré de la note forte, ensuite il faut descendre au degré prochain, après quoi la voix remonte promptement sur la note forte pour s'y reposer. C'est ce que l'on comprend mieux par des petites notes postiches. »



Duval, en 1741, parle du *pincé* comme d'un « agrément propre aux instruments ». Elle ne nous en donne aucune définition; mais, par contre, elle décrit le « martellement » ainsi que nous le verrons plus loin.

Lacassagne, qui s'est spécialement occupé de la voix, nous dit, en 1766, sans nous donner d'exemple d'interprétation :

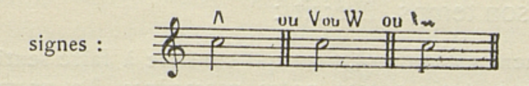
« Les pincés se marquent par ᴧᴧ. On en fait souvent usage dans les airs gais et détachés pour caresser les notes s'il est permis de le dire ainsi avec de petits « martellements » coupés. Le mouvement du chant les rend plus ou moins vifs. »

Cet auteur, définissant aussi le « martellement » (voir ex. p. 47), dont il nous donne un exemple que nous transcrivons plus loin, cela nous permet de mieux constater l'analogie qui existe entre ces deux agréments et dont nous parlions plus haut.

Résumé

Les formules musicales du *pincé* étant identiques pour la plupart des auteurs, il nous paraît inutile de nous appesantir davantage sur cet ornement puisqu'il fait double emploi pour les chanteurs avec le « martellement », dont nous trouvons plus fréquemment le nom dans les traités de chant.

Du « martellement »



Le plus communément employé de tous ces signes est celui-ci : ᴧᴧ (1)

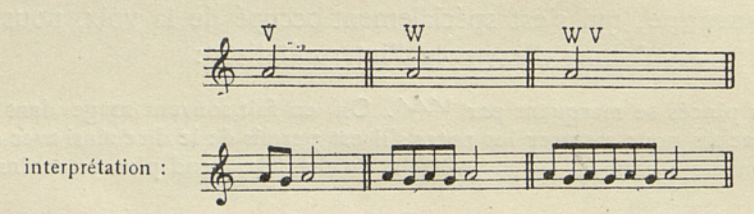
(1) Voir au sujet de ce signe la note (2), page 25.

Nous avons vu, dans le paragraphe précédent, que le *martellement* faisait office du « pincé » dans la musique vocale et pour les instruments à cordes. Il est à remarquer, en effet, que, sauf un très petit nombre d'exceptions parmi lesquelles Lacassagne, les théoriciens qui décrivent le *martellement* ne parlent pas du « pincé ».

Jean Rousseau dans son « traité de la viole », en 1687, dit qu'on fait un *martellement* :

« Quand le doigt touchant une note bat d'abord deux ou trois petits coups plus serrés et plus pressés que la cadence et demeure ensuite sur la touche... le martellement ne se doit faire que de l'intervalle de semi-ton en ce rencontre et tout au plus de l'intervalle d'un ton en toute autre occasion. »

Loulié nous donne une définition semblable à celle de Jean Rousseau. Il ajoute cependant que le *martellement* peut être double et nous donne les exemples suivants :
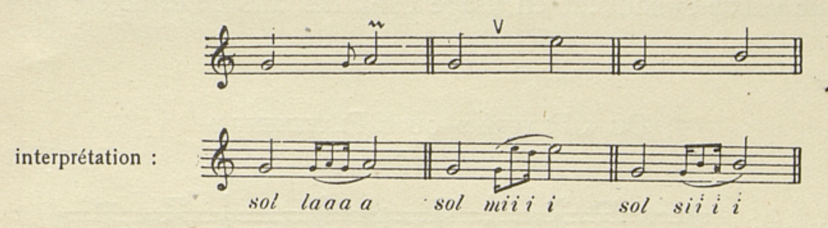


Duval, en 1741, dit qu'il n'y a pas de signe certain ; son exemple est semblable au *martellement* simple de Loulié. Denis, nous l'avons déjà fait remarquer, confond le *martellement* et le « pincé » sous le même signe. Bérard, en 1755, entend par *martellement* les battements du « tremblement » (voir plus loin cet agrément). Nous rencontrons cette version dans plusieurs méthodes durant le cours de ce siècle. Envisagé de cette manière, l'effet musical de cet ornement est tout différent puisqu'il fait ainsi entendre en premier le degré supérieur à la note réelle comme dans le « tremblement » tandis que dans le *martellement* et le « pincé » on fait entendre d'abord la note réelle puis le degré immédiatement inférieur à celle-ci. D'autres théoriciens traitent l'agrément que nous étudions comme un « tremblement feint », notamment Villeneuve en 1756, Choquel en 1759, J.-J. Rousseau en 1768, Mercadier de Belesta en 1776. Mais **l'abbé Duval** en 1764(1), n'a pas du tout la même conception de cet ornement que les autres auteurs de son temps. Il écrit :

« Le martellement est un agrément qui consiste à faire sentir devant une note essentiellement longue, trois autres notes passagères. La première sur le même
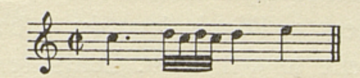
(1) Principes de la musique pratique par demandes et par réponses.

degré que la note qui précède l'agrément ; la seconde, sur le même degré que al note longue ; la troisième, un degré au-dessous de cette même note longue. Exemples :



Lacassagne, en 1766, nous ramène à la formule générale :

« Le martellement se fait avec deux notes à l'imitation de deux touches voisines du clavecin qu'on bat successivement ou par tons, ou par demi-tons. Il est plus ou moins long ou bref, plus ou moins tendre ou vif. »



Dard, en 1769, nous donne la même description que Loulié. **Lecuyer**, en 1769 aussi, nous fournit un texte très net :

« C'est une espèce de coup de fouet qui rend la note plus perlée. Il ne s'emploie que lorsque le chant procède en montant par degrés disjoints ou conjoints. »

Framery, en 1791 (1), compte cet agrément parmi ceux tombés en désuétude. L'exemple qu'il nous donne est identique à une « cadence pleine » et ne peut être pris ici comme modèle.

Résumé
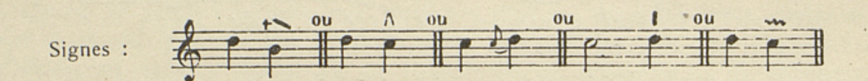
Ainsi que le « pincé » le *martellement* dont nous retraçons ici la formule la plus employée peut être considéré comme un moyen d'animer, d'alléger une œuvre de caractère gracieux, vif, mordant. Sa valeur rythmique brève doit être empruntée à la note sur laquelle est placé le signe qui le caractérise. On peut l'exécuter, cependant, plus ou moins rapidement. Néanmoins il ne nous semble pas, d'après les théoriciens qui traitent de cet agrément qu'on doive jamais en faire un moyen purement expressif à moins qu'il ne soit combiné avec le « port de voix » ainsi que nous l'avons expliqué au cours de cette

(1) « Encyclopédie méthodique. »

étude. Dans ce cas, les notes qui le composent doivent être très coulées car nous ne devons pas oublier l'importance mélodique et expressive du « port de voix » si souvent en usage dans des airs de caractère grave.

Du « Flatté » ou « Flatement »

Signes :



Confondu avec le « port de voix », combiné avec le « pincé » ou avec le « pincé » simple ou le « martellement » ou le « balancement » par certains chanteurs, il est comparé par les maîtres du violon au « tremblement feint » ou au « battement », l'équivalent du « balancement ». Peu d'auteurs d'ailleurs décrivent le « flatté ». Leurs textes diffèrent. Mais nous verrons que les formules sont identiques ou ressemblent beaucoup aux agréments que nous venons d'énumérer.

Dans son « livre d'airs » de 1685, d'Ambruis, sans nous donner la définition des ornements, nous indique les signes dont il se sert « au lieu de nottes », dit-il, et nous y trouvons le *flatement.*

Loulié nous présente deux exemples réalisés avec une petite différence de rythme et nous dit :

« Le flatté ou flatement est un tremblement simple ou deux coulés suivis d'une chûte. »
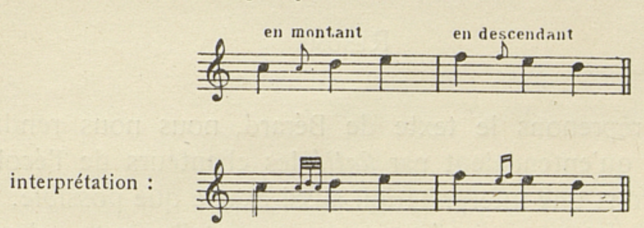


Montéclair, qui nous donne toujours des formules très nettes, semble cette fois embarrassé par le caractère indéterminé au point de vue musical de cet effet vocal ; il confond ici le « balancement » avec le *flatté* lorsqu'il écrit :

« Le flatté est une espèce de balancement que la voix fait par plusieurs petites aspirations douces sur une note de longue durée ou sur une note de repos sans en hausser ni baisser le son. Cet agrément produit le même effet que la vibration d'une corde tendue qu'on ébranle avec le doigt... Si on pratiquait le flatté sur toutes les notes fortes, il deviendrait insupportable en ce qu'il rendrait le chant tremblant et qu'il le rendrait trop uniforme.

D'autre part, la définition de **Duval**, en 1741, équivaut au « port de voix » avec « pincé » ou « martellement » :

« Le flatté consiste à donner un léger coup de gosier qui joint ensemble deux notes diatoniques en montant et quelquefois en descendant. »



Bérard, nous l'avons vu plus haut, confond dans la même théorie le « balancement » et le *flatté*; mais contrairement à Montéclair, il nous donne la description la plus habituelle de ce dernier agrément et nous indique, le mieux qu'il est possible, ce qu'est en réalité cette mignardise :

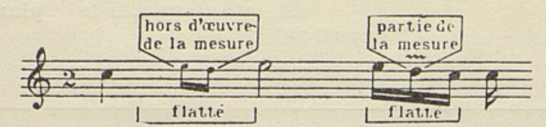
« Le flatté ou le balancé exige une inflexion de voix presque insensible, il exige de plus qu'on joigne rapidement deux notes de bas en haut en « manierant » un peu le son; on peut regarder cet agrément comme un quart de « port de voix ». Après avoir rendu la note principale ayez soin de faire monter le larynx d'un quart de degré et expirez mollement dans l'intervalle des deux notes. »

Blanchet, en 1756(1), fait, bien entendu, toujours les mêmes observations que Bérard; mais il ajoute que cet agrément est fait

« pour peindre les mouvements physiques agréables, et les passions enjouées, tendres et délicates ».

Dellain, qui prétend nous définir les agréments tels qu'ils étaient usités à l'opéra en 1781, nous dit :

« Les flattés servent à des expressions tendres ;... ils se font en coulant à la fois deux ou plusieurs notes mélangées d'un petit « pincé » ou frémissement qui pour ainsi dire a un peu rapport à la « cadence précipitée ». Les notes dont on se sert pour marquer les flattés font quelquefois partie de la mesure, et quelquefois aussi sont hors-d'œuvre à la mesure. »



Mercadier de Belesta, en 1776, déjà, nous dit que le flatté n'est plus en

(1) « Art ou principes philosophiques du chant. »
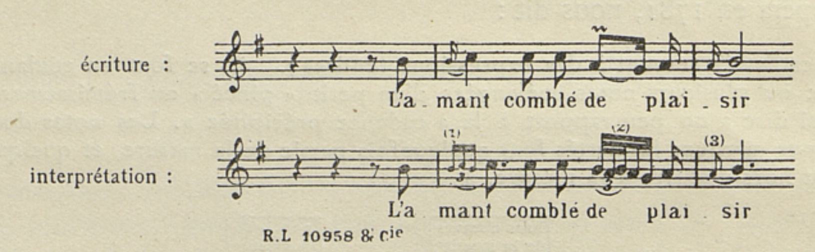
usage. Dans l'« Encyclopédie méthodique », Framery fait remarquer, en 1791, que « le flatté n'existe plus ».

Résumé

Si nous reprenons le texte de Bérard, nous nous rendrons mieux compte de ce qu'entendaient par *flatté* les chanteurs de l'école française, et nous en aurons une interprétation aussi exacte que possible.

Contrairement au « pincé », ou au « martellement », dont les notes doivent être très articulées, le *flatté*, proche parent de la « cadence feinte » et souvent confondu avec celle-ci, demande une interprétation très coulée en effleurant à peine les sons qui constituent les exemples reproduits plus haut. Cet agrément, employé surtout dans les airs tendres, se traduit donc de préférence par une légère ondulation de la voix, une inflexion de caractère expressif propre à donner du charme, de la grâce à certains sons. Il n'a en réalité aucune influence au point de vue rythmique ou mélodique. C'est ce qui en rend la réalisation musicale graphique si ingrate et qui est cause sans doute des nombreuses différences à remarquer entre les théoriciens d'alors.

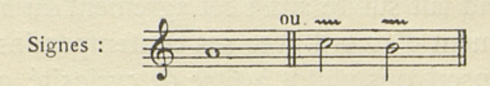
Quoique l'un des signes qui le représentent puisse être confondu avec celui de l'accent ou celui du tremblement feint et que, d'autre part, il ne soit souvent indiqué que par une note postiche semblable à celles des « ports de voix » ou des « coulés », il est certain que nos lecteurs, en connaissant le caractère, sauront le distinguer tant soit peu qu'ils aient lu de musique française du XVIII[e] siècle. Une cantate de Morin « L'aurore (1) » en contient des exemples typiques :



(1) Collection de la Cantate (Jane Arger).
(1) port de voix avec pincé.
(2) flatté (la voix doit légèrement vibrer sur le *la*).
(3) port de voix.

Du « Balancement »

Signes :



Le signe généralement employé est 〰 .

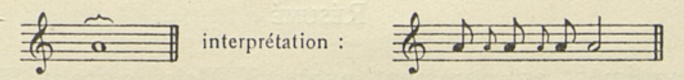
Nous retrouvons cet agrément sous des noms différents dans les ouvrages des auteurs qui se sont occupés des chanteurs ou des instruments à cordes.

A la fin du XVII[e] siècle, Bacilly le qualifie de « doublement du gosier », quelques années avant que **Jean Rousseau** (1), le maître de viole, nous dise qu'aux agréments pratiqués par la voix « il faut encore ajouter le *batement* et la *langueur* », dont les définitions équivalent au *balancement* des chanteurs. Cet artiste ajoute :

« Le batement imite une certaine agitation douce de la voix sur les sons. »

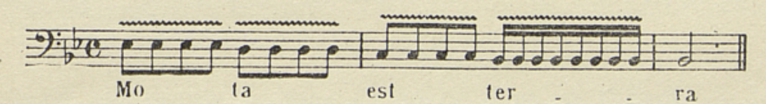
En 1696, **Loulié** nous donne pour le *balancement* les lignes suivantes :

Le balancement sont deux ou plusieurs petites aspirations douces et lentes qui se font sur une note sans en changer le son. »



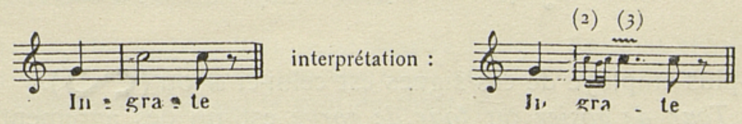
L'Affilard en 1705, Du Pont en 1713, **Montéclair** en 1736, donnent les mêmes définitions et exemples. Ce dernier fait remarquer que :

« Le balancement que les Italiens appellent trémolo produit l'effet du tremblant de l'orgue. Pour le bien exécuter, il faut que la voix fasse plusieurs petites aspirations plus marquées et plus lentes que celles du « flatté ». La syllabe qui se rencontre sur la première des notes balancées sert pour toutes les autres que ce signe embrasse. »
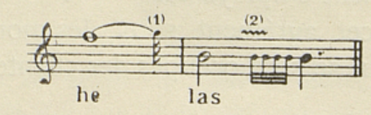


David, en 1737, nous dit :

« L'expression de dépit ou de colère s'exprime avec un frémissement marqué par un martellement feint et précipité. »



(1) « Traité de la Viole », 1687.
(2) martellement feint.
(3) signe du frémissement.

Cet exemple se rapporte directement au *balancement*. Dans un autre de la « plainte » David fait suivre aussi cet agrément du *balancement*. D'ailleurs David est rarement d'accord avec ses contemporains dans ses descriptions et nous les transcrivons plutôt à titre de curiosité que comme exemple à imiter.



(1) plainte ou accent. (2) balancement.

Nous avons vu dans le paragraphe précédent que le « flatté » et le *balancé* ne sont pour le chanteur Bérard qu'un même effet vocal. **Lacassagne**, en 1766, à la définition du « martellement » ajoute celle d'une sorte de *balancement* lorsqu'il nous dit :

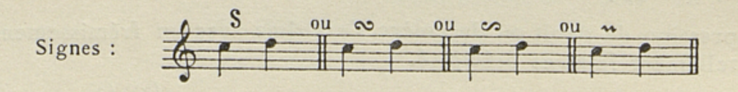
« Il y a aussi des martellements si insensibles qu'on doit seulement les regarder comme de simples vibrations ou frémissements sur le même ton ; et alors on peut les marquer ainsi 〰 . »

Résumé

Cet agrément est purement expressif. Mais, surtout, il ne faudrait pas le confondre avec le chevrottement. Pour les musiciens de l'époque étudiée ici, il équivaut au « vibrato ». C'est un moyen d' « animer » une note, de la rendre plus « chaude » ainsi que diraient certains chanteurs aujourd'hui. Les maîtres du XVIIIe siècle français, ce siècle si plein de délicatesse et de distinction dans l'émotion, ont compris que décrire et classer cet artifice vocal, c'était mettre obstacle à l'abus qu'on en pourrait faire. C'est aussi le souhait que nous formons.

Du « Tour de gosier » ou « Double »

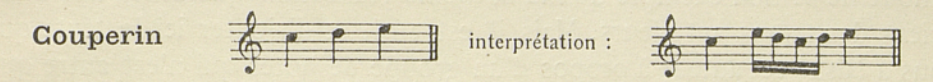
Signes :



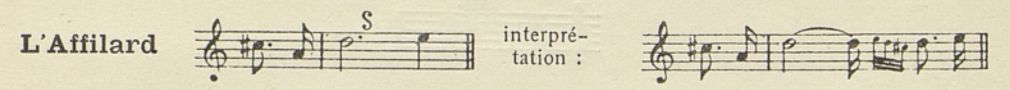
Le plus employé de ces signes est celui-ci ∽ ou (∾).

Le *Tour de gosier* ou *tour de gorge* est un des agréments les plus connus. C'est aussi un des plus précis, car sa formule est encore en usage aujourd'hui sous le nom de « gruppetto ». Les instrumentistes le mention-

nent presque tous sous le qualificatif de *doublé*. Voici la réalisation invariable qu'ils nous en donnent :



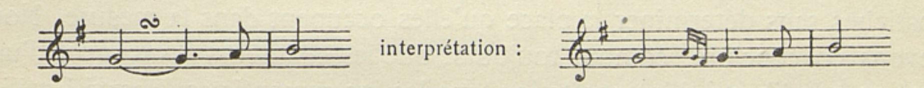
Un exemple de « double cadence coupée » de **L'Affilard** donne une réalisation semblable à celle du *tour de gosier*. Cependant il est à remarquer que ce théoricien emprunte à la valeur du quatrième temps la durée de la dernière note de son agrément. Ces transformations de la ligne rythmique n'étaient pas rares au début du XVIII[e] siècle surtout dans les « doubles » des airs en vogue.



Demoz est le seul qui nous indique ce signe ∿. Sa définition est d'ailleurs peu précise et se rattache plus au « flatté » ou au « balancement » qu'au *tour de gosier*.

Montéclair, toujours en 1736, écrit :

« Le tour de gosier se marque par ce signe ∽. Les cinq notes qui servent à le former se font d'une seule haleine et ne parcourent que trois degrés conjoints. Pour le bien former, on appuie la voix sur la note forte où est le ∽ ; on monte ensuite sur le degré immédiatement au-dessus ; on descend ensuite sur le même degré de la note forte ; après quoi on descend sur le degré prochain au-dessous de la note d'appui et pour terminer, on remonte sur la note d'appui. Cet agrément forme dans le gosier un ramage difficile à exécuter et encore plus difficile à expliquer. Le tour de gosier est une espèce de tremblement feint. »



David mentionne le *tour de gorge* dans sa théorie de la « cadence jetée » ainsi que de la « cadence par redoublement » que nous retrouverons plus loin. L'agrément appelé « double cadence » par Villeneuve, en 1756 (1), n'est autre chose qu'un *tour de gosier*. **J.-J. Rousseau** se sert de ce terme dans une acception moins nette :
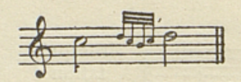
« On appelle agréments du chant dans la musique française certains tours de gosier et autres ornements affectés aux notes qui sont dans telle ou telle position selon les règles prescrites par le goût du chant. »

---

(1) « Nouvelle méthode pour apprendre la musique. »

Dans l'*Encyclopédie méthodique* **Framery** place le *doublé* ou « gruppetto » parmi les agréments qu'il classe sous la dénomination de « moderne ». Son exemple donne la même réalisation que celles des théoriciens des temps antérieurs. Mais il est curieux d'ajouter ici le texte que nous a laissé cet auteur à propos d'un groupe de notes qui n'est autre que le *tour de gosier* réalisé par lui dans son « tableau des agréments modernes » sous le nom de « gruppetto » signalé plus haut.

« Il y a encore un autre agrément auquel nous ne connaissons point de nom à moins qu'on ne lui laisse celui de « point d'orgue à la Savoyarde » que lui donnent quelques chanteurs par dérision. Il est fort difficile à définir et même à écrire; aussi est-il le seul des agréments qu'on n'écrive pas aujourd'hui. C'est un coup de gosier extrêmement rapide que nous avons tâché de figurer ainsi :



« Ces quatre notes doivent être faites d'un seul jet sans paraître rien prendre sur la valeur des deux notes réelles. On conçoit qu'il exige uue voix très souple et très légère, ce qui n'empêche pas qu'en France, il ne soit tenté par toutes sortes de voix. »

Résumé

Le *tour de gosier* peut être placé parmi les agréments qui ont une influence sur la mélodie et sur le rythme. A ce dernier point de vue, il peut même donner lieu à quelques hésitations d'interprétation, car nous avons pu remarquer dans les exemples cités plus haut que, si les clavecinistes prennent exactement sa durée sur la note surmontée du signe ∽, les maîtres de musique comme Montéclair figurent cet agrément en notes postiches sans déterminer la place qu'elles occupent dans la mesure. Nous devons en conclure, comme toujours, que les chanteurs jouissaient d'une plus grande liberté d'interprétation que les instrumentistes, liberté justifiée par la nécessité de faire coïncider l'expression du texte avec la ligne musicale. Il est bien évident que le *tour de gosier* n'aura pas la même vitesse d'exécution ni le même caractère dans un air vif ou dans un air dramatique. Or, cet agrément se retrouve dans tous les genres de musique et c'est au bon goût des musiciens qu'il faut « avoir recours », ainsi que le disaient tous les maîtres à chanter de cette époque.

Du « Tremblement » ou de la « Cadence »

Cet agrément très ancien est le plus souvent pratiqué de tous et sur tous

les instruments y compris ceux à sons soutenus (1). Cela nous permet de constater qu'actuellement beaucoup de musiciens vivent sur une erreur établie vers le milieu du XIXe siècle, lorsqu'ils pensent que les agréments, principalement les tremblements avaient pour but de prolonger la sonorité des notes de longues durées sur des instruments tels que le clavecin. Le tremblement se divise en plusieurs espèces dont les réalisations musicales sont si différentes qu'on pourrait presque les envisager comme des ornements indépendants l'un de l'autre. Mais les maîtres de musique et les auteurs ayant l'habitude surtout dans la musique vocale d'indiquer le plus souvent n'importe quel *tremblement* par la croix +, c'est à l'interprète de connaître la valeur expressive de chacune de ces formules musicales et de choisir celle qui convient le mieux au caractère de l'œuvre ou de la phrase interprétée. Ainsi le *tremblement* est également propre à réaliser les émotions douloureuses et les émotions joyeuses.

De l'emploi impropre du mot « cadence ». — L'habitude qu'on avait alors d'appeler à tort *cadence* le *tremblement* français fut combattue par tous les grands théoriciens du XVIIIe siècle. Mais, comme nous le verrons au cours de cette étude, la routine l'emporte sur la raison et l'usage demeure en dépit de toutes les polémiques.

Montéclair après beaucoup d'autres (notamment Loulié, Brossard) écrit :

« Il y a des maîtres qui prétendent avec raison qu'il faudrait appeler tremblement ce qu'on appelle communément cadence d'autant qu'il y a bien de la différence de l'un à l'autre. La cadence est une fin, ou conclusion de chant qui fait dans la musique ce que le point fait dans le discours. Il y a des cadences ou conclusions de chant sans tremblement comme il y a des tremblements sans cadence. Avant que d'arriver à une cadence on fait souvent un tremblement; c'est ce qui a fait prendre le change et qui a fait donner au tremblement le nom de cadence. »

En 1766, **Lacassagne** lutte encore contre cet usage :

« On appelle improprement cadence un martellement plus ou moins long que deux notes voisines forment par ton ou par demi-ton. Le vrai sens d'une cadence en musique vient du mot italien *cadenza* en français *chute* ou du latin *cadere* qui signifie tomber. Cette chute en musique est une terminaison complète ou non complète dans la modulation du chant. Si les martellements ne se faisaient que dans cette sorte de finales, le mot cadence que nous employons serait plus expressif. Mais comme on l'emploie souvent dans la liaison de phrases musicales, il perd un peu de sa qualité spécificative. Cependant, on se conformera à l'usage puisqu'il autorise cette petite imperfection. »

---

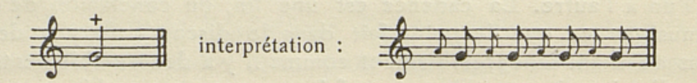
(1) Nous donnons plus loin, dans les ex. d'ornements réalisés, un fragment emprunté au célèbre ouvrage « L'art du facteur d'orgues » de dom Bedos de Celles. Quoique très discutable comme œuvre musicale, au point de vue de l'interprétation rythmique des agréments, cette réalisation nous fournit une preuve précieuse par son exactitude des valeurs de notes.

A la fin, c'est le mot italien de « trillo » ou trille qui l'emporte sur l'expression française *tremblement*. J.-J. Rousseau, qui, nous le savons, prend parti pour la musique italienne contre l'école française, écrit, en 1768, dans son « Dictionnaire » à l'article « cadence » à peu près la même chose. Mais, en général, on sent très bien dans les descriptions qu'il nous a laissées qu'il n'eut jamais une connaissance ni exacte ni complète du style et de l'art vocal français.

Il faut remarquer ici que plus nous arrivons vers le XIXe siècle, plus les théoriciens dans leurs exemples figurent leurs tremblements par des notes de durée brève qui donnent par conséquent un plus grand nombre de battements par temps. Ainsi, on se rapproche de la formule du trille moderne. Avec le mot, la conception expressive des vieux *tremblements* français disparaît aussi. C'en est fait des *tremblements feints* ou *brisés* ou *coulés*. Le « trille » n'est plus qu'un vulgaire moyen de faire briller la virtuosité du chanteur au détriment de l'œuvre d'art.

Avant d'exposer les différentes formes que peut prendre cet ornement, nous donnons ici plusieurs textes traitant du *tremblement* proprement dit. Selon **Loulié**, en 1696 :

« Le tremblement est un coulé répété deux ou plusieurs fois d'un petit son à un son ordinaire et d'un degré plus bas. Les coulés du tremblement doivent se faire du gosier et non de la poitrine. Ils se doivent faire plus ou moins vite à proportion de la vitesse ou de la lenteur de l'air. Ils doivent être plus ou moins courts à proportion de la durée de la note tremblée. »



Cette explication avec exemple et celle ci-dessous de **Montéclair** bien développée doit nous convaincre de l'importance que les musiciens attachaient à l'exécution de cet agrément.

« Le tremblement se forme par le concours de deux sons ou degrés conjoints que le gosier fait entendre successivement comme une espèce de ramage par des coups ou battements flexibles, légers, distincts et enchaînés les uns aux autres. Plusieurs « coulés » de suite forment en quelque façon le tremblement. Le tremblement parfait se forme dans le bas du gosier sans que la poitrine fasse aucun hélan et sans que les coulés ou battements soient secoués par l'aspiration ni par le chevrottement. Les coulés ou coups de gosier sont plus ou moins répétés et se battent plus ou moins vite suivant que la note sur laquelle le tremblement est marqué, a plus ou moins de valeur ou suivant l'expression des paroles... Il ne faut pas retenir la voix en dedans en battant le tremblement. Il faut au contraire abandonner la voix en poussant le vent en dehors... Le tremblement chevrotté se fait quelquefois de la poitrine et quelquefois du haut du gosier ; ses battements effacés et trop précipités font l'effet du bêlement d'une chèvre. Ce tremblement n'est pas supportable. »

Rameau (1) ne dédaigne pas de nous instruire à ce propos :

« Le « trill » commence par la note supérieure et finit par l'inférieure..... Il ne faut jamais précipiter volontairement un battement de trill ou de « port de voix » sur la fin, comme on l'a toujours recommandé ; ce qui engage le plus souvent à se forcer sans qu'on y pense et à chevrotter la plupart des agréments. »

Mais, ainsi que l'écrivait déjà en 1668 (2) le chanteur **Bacilly** dont nous ne citons que trop rarement le texte parce que nous estimons que son art appartient plus au XVIIe siècle qu'au XVIIIe :

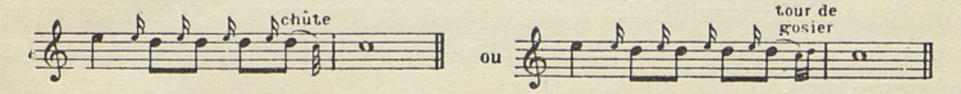
« Il y a d'ordinaire trois choses à remarquer dans les cadences ; à scavoir : la note qui la précède et qui souvent n'est point marquée mais seulement supposée ; le battement du gosier qui est proprement la cadence ; et la fin qui est une liaison qui se fait du tremblement avec la note sur laquelle on veut tomber, par le moyen d'une autre note touchée fort délicatement. Comme si, par exemple, le tremblement se fait sur un mi, il faut que cette liaison se fasse sur un ré qui n'est qu'effleuré pour aller tomber sur le même *ré* ou sur un *ut* qui est la finale. »

La note qui d'après Bacilly précède la *cadence* est la broderie supérieure de la note réelle sur laquelle est placée la + du *tremblement*. Les théoriciens au XVIIIe siècle la nomment « anticipation » ou « préparation » ou « appuy ». Suivant l'espèce de tremblement, cet « appuy », comme nous pourrons nous en rendre compte plus loin, a une valeur rythmique plus ou moins longue.

Nous savons déjà, par les définitions transcrites ci-dessus, ce qu'on entendait par « battements » de la *cadence* ou *tremblement*.

A propos de la « troisième chose » indiquée par Bacilly sous le nom de « liaison », par d'autres théoriciens du XVIIIe siècle sous le nom de « chûte », et qui n'est rien autre qu'une des terminaisons modernes du trille, **Montéclair** écrit les lignes suivantes qu'il illustre d'exemples :

« On termine quelquefois le tremblement, par une « chûte » et quelquefois par un « tour de gosier ». C'est ce qu'on appelle *fermer le tremblement* :



Connaissant à présent les trois parties qui composent un *tremblement* dit *parfait* ou *final*, nous pouvons aborder la description de ses différentes espèces. Les noms sous lesquels nous est présenté cet agrément dans les traités de l'époque sont tellement multiples, qu'au premier abord l'étude de

(1) « Code de musique pratique », 1760.
(2) « L'art de bien chanter. »

ce paragraphe paraîtrait décourageante si nous voulions les mentionner tous à la file. Mais, en réalité, nous retrouvons les mêmes groupes de sons sous différentes désignations. Nous pouvons donc établir quatre espèces principales de tremblements, ainsi que l'ont fait beaucoup de théoriciens notamment Montéclair. Les noms qu'il donne aux quatre principaux tremblements ainsi que ses définitions et ses exemples étant ceux qui sont le plus souvent employés au cours du XVIII[e] siècle, ils nous serviront de base. Car cet auteur, parmi tous les autres, semble avoir le mieux résumé cette question. Il divise ainsi cet agrément :

Le *tremblement appuyé* qui se désigne par *t*
Le *tremblement subit* — — +
Le *tremblement feint* — — ~|~
Le *tremblement doublé* — — ∓

Nous trouvons encore deux formules caractéristiques données par des théoriciens écoutés. Ce sont la *cadence molle* et la *cadence à progression*. Cette dernière décrite par plusieurs musiciens, parmi lesquels Lacassagne, et la *cadence* de David par redoublement des battements du gosier, ne sont que des variantes du *tremblement* proprement dit. (Voir plus loin : « cadence appuyée ».)

Denis donne des qualificatifs spéciaux à des formules courantes.

Ses *cadences* « en l'air », « suspendues », « sanglottées », sont des appellations personnelles. Beaucoup d'autres noms d'agréments sont propres à chaque professeur. Celui-ci se compose, à cette époque, comme de nos jours, un vocabulaire spécial pour lui-même et ses élèves. Nous n'avons transcrit ici que les formules musicales adoptées généralement par les compositeurs, et nous les avons classées sous les noms reconnus par la majorité des musiciens, jugeant inutile d'encombrer la mémoire de nos lecteurs d'une vaine et stérile documentation.

Dans la pratique, nous l'avons déjà dit, les auteurs s'en tiennent à la simple + malgré tous les signes préconisés par les différents théoriciens d'alors. Les clavecinistes et organistes, les violistes donnent des exemples parfois tout à fait semblables à ceux que nous retrouvons chez les maîtres à chanter, du moins dans leurs méthodes, mais ils n'emploient pas les mêmes signes.

Montéclair lui-même ne se sert que de la + dans ses œuvres vocales gravées. Il remarque :

« On n'est pas tout à fait d'accord sur la figure ni sur le nom des agréments qui se pratiquent pour la propreté et la variété du chant français. Les maîtres de viole par exemple désignent le tremblement par ɔ qu'ils posent après la note tremblée ♩ɔ . Les maîtres de musique au contraire marquent le tremblement par

une +. Les organistes le désignent par ~+~ qu'ils posent au-dessus d'une note pour marquer qu'elle doit être tremblée. Les maîtres de luth, de theorbe, de guitare se servent d'autres figures pour désigner le tremblement. »

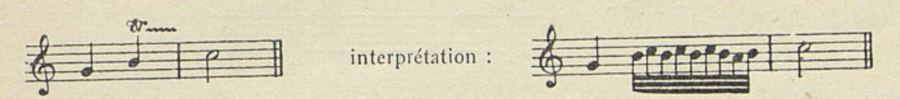
La diversité des signes entre les différentes écoles ne serait rien. Mais ce que ne nous disent ni les clavecinistes, ni les organistes, c'est l'impression que la voix humaine peut tirer d'une *cadence brisée* ou *feinte* ou *lente*, et cela seul nous explique que des maîtres comme Lully et Rameau, qui recherchaient avant tout la vérité de l'expression dans leurs œuvres, aient pu surmonter de la petite croix (souvent bien fatale aux interprètes inexpérimentés) des mots tels que *larmes*, *mort*, *pleurs*.

En 1769, **Lecuyer** prend soin de nous avertir que :

« Toutes les fois que deux cadences se suivent, la première est feinte ou brisée et la seconde battue ou subite ».

Résumé

Le *tremblement* ou *cadence* est formé par une suite de battements semblables à ceux du trille. Mais il faut bien prendre garde que, contrairement à notre habitude moderne de battre le trille en commençant par la note réelle soit :



les battements du *tremblement partent de la broderie ou note supérieure à la note réelle*, ainsi que l'indiquent les exemples cités plus haut (1). Ces battements doivent être :

1° Plus ou moins rapides, selon que le mouvement est plus ou moins vif ;

2° Plus ou moins prolongés, selon la valeur de la note ;

3° Plus ou moins rapides et plus ou moins prolongés, selon l'expression des paroles.

Du reste, les auteurs tenaient moins à la rapidité de ces battements qu'à leur netteté, même dans les airs de caractère gai. Au début du XVIII[e] siècle surtout, on avait l'habitude de compter deux battements par valeur de noire. Ainsi + équivaut à cette réalisation :

(1) Voir les exemples de Loulié, p. 56; Montéclair, p. 57.

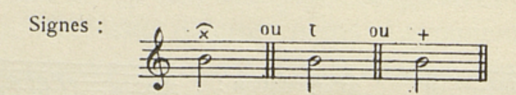
Mais ce n'est là qu'une indication très approximative. Nous allons voir, en étudiant les diverses espèces de *tremblement*, que ce schéma est modifiable.

La valeur rythmique de *l'appuy* ou *préparation* du *tremblement* est plus ou moins longue et expressive, suivant le caractère de l'œuvre, même suivant le sens du mot sur lequel le compositeur l'a placé. Nous apprendrons, par la suite, comment cette valeur doit être envisagée par l'interprète.

C'est encore et toujours à l'expression de l'œuvre qu'il faut faire appel pour choisir entre la « chûte » ou le « tour de gosier ». Il est évident que la « chûte » convient mieux aux phrases dramatiques et que le « tour de gosier » donne un air de légèreté à la cadence qui la rend plus propre à exprimer la gaîté. Parfois les auteurs indiquent la « chûte » ou le « tour de gosier » par de petites notes postiches. Mais souvent elles sont sous-entendues. Nous verrons plus loin que la combinaison de ces agréments est déterminée par certaines règles de goût. C'est en se familiarisant avec les formules des *tremblements*, que nous allons donner plus loin, que l'on comprendra vraiment tout le parti qu'on peut tirer de cet ornement.

Du « Tremblement appuyé » ou « Cadence pleine »

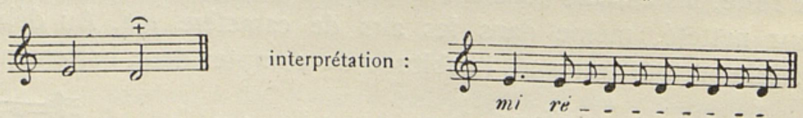
Signes :



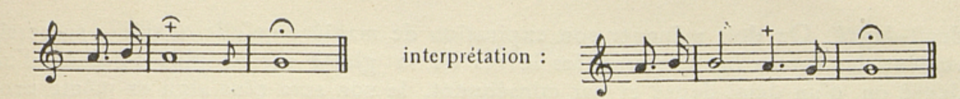
Nous avons vu, dans « l'aperçu général du tremblement », que le signe le plus employé dans l'école vocale est la +. Nous ne reviendrons plus sur cette question dans les prochaines pages, et nous donnerons comme ci-dessus les signes les plus particuliers que nous aurons pu recueillir pour chaque sorte de *cadences*.

D'après **Loulié** :

« Le tremblement appuyé se marque par ∓. Le son sur lequel la voix demeure avant que de trembler s'appelle « appuy du tremblement » et il doit se nommer du même nom que la note sur laquelle se fait le tremblement lequel nom sert pour l' « appuy » et pour la note tremblée. Cet appuy doit être plus long ou plus court selon la durée de la note sur laquelle se fait le tremblement. »

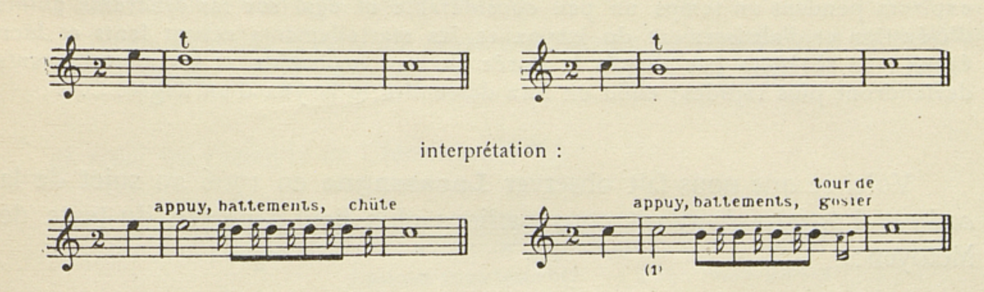


Sous le nom de *cadence appuyée battue et fermée*, **L'Affilard** nous donne cette réalisation qui est une des formules les plus souvent employées :



Montéclair donne deux exemples qui diffèrent au point de vue de l'interprétation par la terminaison et le rythme des battements. Ces deux formules plus courantes que celle de Loulié sont également indiquées par les maîtres à chanter.

« On le prépare (le tremblement appuyé) en appuyant la voix sur le degré immédiatement au dessus de la note qui doit être tremblée. Cet appui a plus ou moins de durée suivant que la note à laquelle le tremblement est destiné a plus ou moins de valeur en suivant le degré de vitesse du mouvement. »



David en 1737, Denis en 1747, nomment les même formules « cadence préparée » ; Du Pont, « cadence appuyée et batue », Duval en 1741 « cadence pleine » ou « préparée » ou « parfaite » ou « finale ». Leurs définitions et leurs exemples sont conformes à ceux de Montéclair.

Au point de vue de la durée de la préparation de ce tremblement **Metoyen**, en 175?, ajoute que la *cadence appuyée* :

« se prépare de moitié dans les mesures doubles (c'est-à-dire à 2 et à 4 temps) et d'un tiers dans les mesures triples (ou à 3 temps). Elle se commence par des martellements lents, se précipite vers la fin et se ferme en tombant sur la note finale ».

Cette manière de battre la cadence dite à progression en accélérant le mouvement des battements, nous est aussi décrite par Couperin (2). Certains théoriciens sont opposés à cette méthode, par exemple Lacassagne et Rameau.

Bérard décompose chaque espèce de cadences et les traite au point de vue physiologique en même temps que musical :

« Dans la cadence appuyée il faut faire monter le larynx d'un degré ou d'un

---

(1) Dans les Principes de musique, cette 𝅗𝅥 est gravée en 𝅘𝅥. Nous n'avons pas cru devoir reproduire cette erreur de mesure pour la clarté de l'exemple.

(2) « L'art de toucher le clavecin. »

demi-degré. On doit ménager son expiration de manière qu'elle acquière successivement des forces égales ; ainsi les lèvres de la glotte seront plus tendues d'un degré ou d'un demi-degré et par conséquent, le son sera plus aigu en même proportion. De plus, les rubans sonores seront réduits à des vibrations qui deviendront plus profondes par degré et la force du son augmentera par progression arithmétique. Dans les mouvements égaux, la durée de l'expiration sur le point d'appui doit répondre précisément à la moitié de la valeur de la note et au tiers dans les mouvements inégaux ; c'est pourquoi le son sera plus ou moins filé dans ces différents cas. On aura soin de détacher la cadence de son appui par une petite secousse de gosier en dehors, d'abaisser et d'élever alternativement le larynx d'un degré et d'expirer peu de temps pour chaque martellement ; il arrivera que les cordes vocales passeront à divers états de tension et de relâchement, et que le son s'élèvera successivement du grave à l'aigu : comme les mêmes oscillations seront peu continuées, les sons se succèderont rapidement les uns aux autres ; ensuite on expirera pendant un temps un peu considérable et égal sur les différents points d'élévation et d'abaissement du larynx et les martellements seront lents et bien égaux ; on abrègera par degrés la durée de son expiration et les martellements deviendront plus rapides ; enfin on fera descendre le larynx d'un degré..... »

Voici ce que nous fait observer **Lacassagne** en 1766 au sujet de la *cadence à progression* dont nous parlions plus haut à propos du texte de Metoyen :

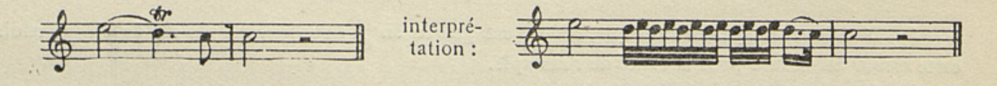
« La cadence pleine que l'on a préparée doit se battre le plus vivement et le plus également qu'il est possible. Ceux qui sont encore attachés aux anciennes rubriques blâmeront peut-être la suppression de la « cadence à progression ». On ne la supprime qu'après avoir consulté des personnes de l'art et de goût. »



Il faut tenir compte, bien entendu, que ces exemples ne sont que des cadences proprement dites. Lacassagne, compositeur et chanteur de qui la théorie est souvent intéressante, s'est laissé entraîner hors de son sujet. Revenons à la *cadence pleine*. **Framery** en 1791 nous apprend la disparition des vieux qualificatifs.

L'exemple qu'il nous donne au tableau des anciens agréments précise nettement la formule musicale représentée par cet agrément pendant le cours du XVIIIe siècle :

« On fait aussi la cadence pleine ; mais elle a pris le nom de trille proposé par Rousseau d'après le mot italien trillo qui lui convient beaucoup mieux. »



Résumé

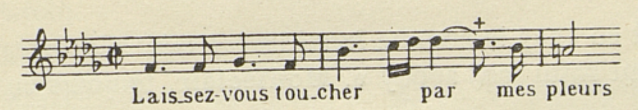
Le *tremblement appuyé* ou *cadence pleine* est une des formes du tremblement le plus en usage. Nos lecteurs en ont sous les yeux assez d'exemples d'interprétation pour que nous n'insistions pas ici sur sa composition. Observons seulement combien il est utile d'être bien pénétré de l'importance de la *préparation* ou *appuy* de cette cadence qui influence beaucoup la ligne mélodique, l'accent rythmique et musical se trouvant transformé ainsi le plus souvent en une dissonance.

Parfois les auteurs ont soin d'écrire en note réelle cette *préparation*.

Rameau nous dit à ce sujet (1) :

« La note liée à celle qui porte une cadence ou un pincé sert de commencement à chacun de ces agréments. »

et voici un exemple de Clérambault (2) :



On voit par cet exemple que l'on peut, en principe, considérer comme *appuy* d'une *cadence pleine* : toute note placée avant un tremblement à un ton ou un demi-ton au-dessus de la valeur sur laquelle est marqué ce tremblement lorsque la syllabe du mot se trouve sur la première des deux notes dont il est question. Mais souvent aussi les auteurs s'en rapportaient à la connaissance qu'avaient leurs interprètes des différents genres de tremblement. Dans ce cas, nous voyons une valeur longue surmontée d'une +. Nous nous reporterons alors aux théories énoncées plus haut : 1° L'*appuy* aura la moitié de la valeur de la note (mesure à 2 et 4 temps), le tiers de la valeur de la note (mesure à 3 temps et mesure ternaire) sur laquelle on doit faire le tremblement appuyé.

Cet ornement sied surtout aux expressions calmes, ou tendres, ou tristes ; aux descriptions ; sur un mot important.

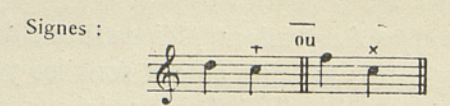
En dehors des cadences parfaites qui terminent une phrase musicale ou un air, à moins que l'auteur ait indiqué lui-même le « tour de gosier » ou la « chûte », on évitera de « fermer » (3) les tremblements placés en plein développement de période musicale.

---

(1) « Pièces de clavecin », 1731.
(2) « Cantate d'Orphée. (Voyez la Collection : « La Cantate ».)
(3) Voyez p. 57.
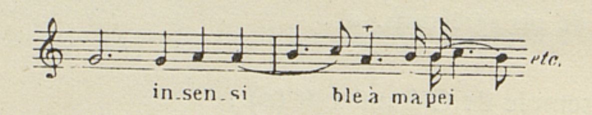
Du « Tremblement subit » ou « Cadence jetée »

Signes :



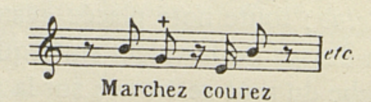
Les théoriciens étant tous d'accord sur la définition de cette sorte de tremblement, nous donnerons seulement les textes nécessaires à sa démonstation et les noms divers que porta cet agrément.

D'Ambruis (1) l'appelle *cadence* ou *tremblement en l'air*, sans doute parce qu'il la place de préférence sur des notes d'un degré inférieur à celle qui suit :



Du Pont en 1713 le nomme *tremblement subit*, Cochereau en 1714 (2) « tremblement battu sans appuy ». **Montéclair**, toujours en 1736, écrit :

« Le tremblement subit se bat d'abord sans l'appuyer. Il se pratique plus souvent dans le récitatif que dans les airs. »
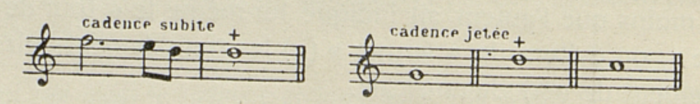


Plus clairement **David**, en 1737, explique :

« La cadence subite et jetée en descendant à l'intervalle de seconde, de tierce, de quarte etc... se prend aussi par une simple préparation de la durée d'une double ou triple croche et les battements en doivent être vifs et brillants. »

Duval, en 1741, fait suivre son texte d'exemples :

« Quand il n'y a ni préparation ni terminaison dans une cadence qui se fait en descendant : c'est une cadence subite. Quand elle se fait en montant (sans préparation ni terminaison), c'est une cadence jetée. »



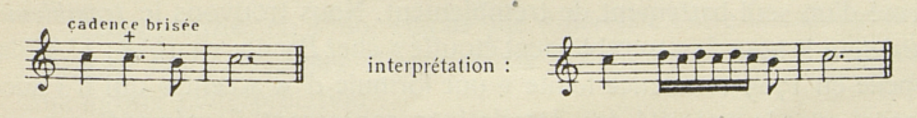
(1) « Livre d'airs », 1685.
(2) « Airs sérieux et à boire. »

Denis, en 1747, nous dit la même chose que Duval. Metoyen donne la même définition que les précédentes sous le nom de « cadence précipitée ». Buterne l'appelle, comme la majorité des théoriciens, « cadence subite ». **Bérard**, en 1755, nous indique la façon technique de la réaliser sous le qualificatif de « cadence précipitée » :

« La cadence précipitée demande qu'on fasse monter et descendre successivement le larynx d'un degré et qu'on expire moins de temps pour les martellements à mesure qu'on approche des derniers ; on comprend que la succession des sons deviendra continuellement plus précipitée. »

La « cadence précipitée » de Bérard tient aussi de la « cadence à progression », puisqu'on accélère les battements.

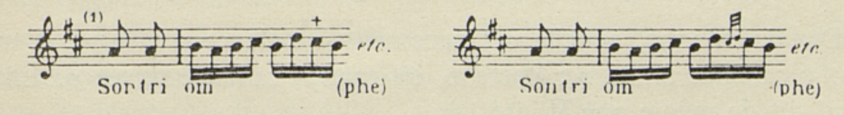
L'abbé Duval, en 1764, appelle ce tremblement une « cadence subite ». Lacassagne, en 1766, « cadence jetée ». Dard, en 1769, « cadence subite ou jetée ». **J.-J. Rousseau** nous en donne l'exemple suivant sous le nom de « cadence brisée », terme employé fréquemment par les musiciens du XVIIIe siècle pour désigner un autre genre de tremblement que nous étudierons plus loin.



Résumé

Contrairement au « tremblement appuyé », le *tremblement subit* ou *cadence jetée* n'a pas *d'appuy*. C'est-à-dire que la broderie supérieure du premier battement qui commence ce tremblement n'a pas plus de durée que la note réelle qui suit immédiatement et complète le battement. Lorsque ce tremblement se trouve sur une note de longue valeur rythmique, on peut commencer les battements plus lentement et les accélérer vers la fin, ainsi que le dit Couperin dans l'*Art du clavecin*. C'est ce que certains auteurs comme Lacassagne en 1766 trouvent démodé.

Le *tremblement subit* convient surtout dans les airs vifs et gais, dans les récits mouvementés ou agités. Dans les « diminutions » que nous appelons « traits » aujourd'hui, nous le rencontrons réduit à la formule d'un simple mordant :

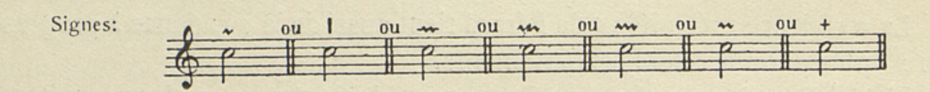


(1) Cantate de Daphné-Campra. (voir ma collection)

Quoique plusieurs théoriciens nous le décrivent suivi d'un « tour de gosier » ou d'un « accent », à moins d'indication spéciale du compositeur, c'est-à-dire de notes postiches, et surtout si le *tremblement subit* est dans un récit ou un air vif sur une note de valeur brève, on ne le « ferme » que rarement.

Du « Tremblement feint » ou « cadence feinte » ou « brisée »
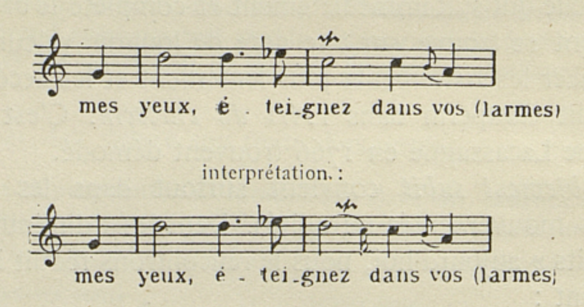
Signes:



Les signes que nous trouvons le plus souvent après la + sont : ~|~ et ~~ ou ~.

Mais il convient de remarquer que les musiciens ont aussi employé le signe ~~ pour indiquer le « balancement » ou un certain « martellement » formé d'un seul battement de tremblement. Nous trouvons le *tremblement feint* sous le nom de « tremblement étouffé » chez Bacilly en 1668 ; L'Affilard appelle en 1705 « cadence feinte » une formule d' « accent » qui n'a aucun rapport avec la majorité des descriptions concernant l'agrément que nous étudions. Les citations suivantes résument l'opinion de tous les théoriciens du XVIIIe siècle français. **Montéclair** définit ainsi son *tremblement feint* :

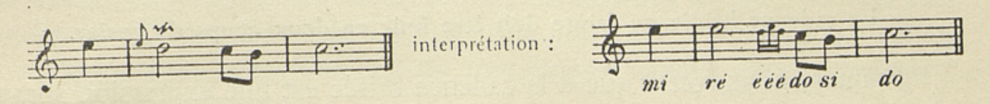
« On appuie d'abord le tremblement feint comme si l'on avait dessein de former un tremblement parfait. Mais au lieu de le battre longtemps, on ne donne après cet appui et à l'extrémité de la note qu'un petit coup de gosier dont le battement est presque imperceptible. »



David, en 1737, appelle cet ornement « cadence coulée » ; Denis, en 1747, « cadence feinte » ; Buterne, en 1752, « cadence brisée ». En 1741 **Duval** dit de même que Montéclair.

« La cadence feinte se fait sur une note qui laisse presque toute sa valeur à

celle qui sert à la préparer. Cet agrément fait en descendant ce que le « flatté » et le « port de voix feint » font en montant. »

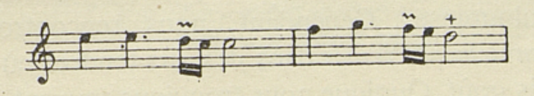


Metoyen, suivant la majorité des théoriciens, donne à cet agrément le nom de « cadence feinte » ou « cadence brisée ». **Bérard**, sous la désignation de « demi-cadence » ou « coup de gorge », nous démontre le mécanisme vocal du plus expressif de tous les ornements dits tremblements :

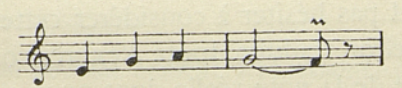
« La demi cadence ou coup de gorge exige qu'on élève le larynx d'un degré et que l'expiration se fasse de sorte qu'elle devienne plus forte et ensuite plus faible par degrés ; ainsi les oscillations des rubans sonores acquerront et ensuite perdront l'étendue et la force du son croîtra et puis diminuera à proportion ; pour terminer cet agrément, il faut ménager, avec le secours de mes principes, deux ou trois demi-martellements. Il est à propos de remarquer que le coup de gorge se termine quelquefois comme la cadence appuyée mais avec beaucoup plus de douceur. »

Lacassagne, en 1766, établit une différence entre la *cadence brisée* et la *cadence feinte* ou *coupée*. Il nous donne des exemples avec les signes mais sans figurer l'interprétation :

« La cadence brisée se marque ainsi sur plusieurs notes un peu martellées qu'on passe ensemble à demi-voix. »



« La cadence feinte ou coupée se termine par un petit martellement subit. »



Le *sol* en blanche constitue *l'appuy* de la *cadence feinte* indiquée sur le *fa* en croche. Dans plus d'une page de cette époque les auteurs ont employé ce moyen graphique pour imposer cet ornement lorsqu'ils le désiraient. Mais, en général, quand l'appuy est une note étrangère à l'accord sur lequel le compositeur veut cette cadence, il n'écrit pas en note réelle la dissonance ; elle est sous-entendue. Cependant, il faut la faire, ainsi que nous l'indiquent tous les textes des théoriciens.

J.-J. Rousseau en 1768 nous donne un exemple de « cadence jetée » sous le nom de *cadence feinte*, ce qui retire toute sa signification expressive

à l'agrément que nous venons d'étudier. **Dard**, en 1769, revient à la conception générale :

« La cadence brisée ou feinte doit être finie en deux coups de gosier. »

Framery nous avertit que « la cadence brisée est une expression surannée ». Il faut en effet tenir compte des modifications survenues dans l'harmonie vers la fin du XVIII[e] siècle. L'emploi des dissonances devenant fréquent, on hésite moins à les écrire et on ose déterminer leur valeur rythmique. Ainsi la *cadence feinte* dont la partie principale était la « *préparation* » devient un simple battement placé sur la valeur de note brève qui suit une note expressive. Le tremblement feint dégénère en « mordant » appelé déjà par Dellain en 1781 « brisé ». Il perd tout caractère expressif.

Résumé

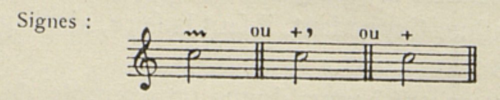
Si nous comparons les trois espèces de tremblements déjà étudiées, nous trouvons dans le *tremblement feint* ou *cadence brisée* une formule mélodique très particulièrement expressive et absolument différente du « tremblement appuyé » ou du « tremblement subit ». Sa valeur musicale est fort importante, car elle introduit dans la ligne mélodique un élément dissonant auquel il nous faut restituer ses droits si nous voulons pouvoir vraiment apprécier notre école française telle qu'elle fut.

Il va de soi que cet agrément convient particulièrement aux expressions dramatiques, douloureuses. Cependant, nous rencontrons des exemples nombreux de *tremblements feints* dans des airs tendres où ils ne sont nullement de mauvais goût. Quoique nous trouvions souvent les signes ~+~ ou ~ nous répéterons une fois de plus ici que la + est en général l'unique moyen graphique de certains compositeurs et que sur un mot important et dramatique, il ne faut pas hésiter à considérer cette + comme un *tremblement feint* dans lequel on traduira toute l'expression musicale sur l'*appuy* ou broderie supérieure de la note réelle dont nous avons longuement entretenu nos lecteurs.

Le léger battement qui suit la note de l'*appuy* doit être très coulé, très effacé, aussi expressif que le demande le style de l'air.

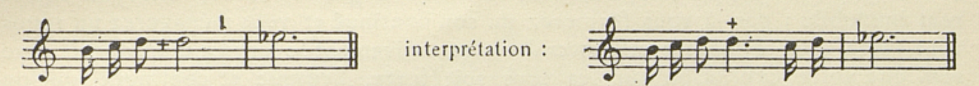
Du « tremblement doublé » ou « cadence double »

Signes :
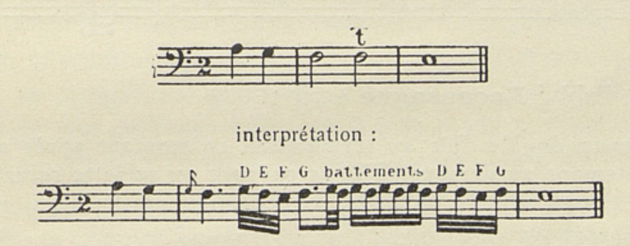


De cet agrément très en usage dans les « doubles » **L'Affilard** en

1705 nous donne un exemple sous le nom de « double cadence coupée », qui est en réalité un « tour de gosier », ainsi que nos lecteurs peuvent s'en rendre compte par notre citation p. 53 ; un autre exemple du même auteur nous donnera une des formules du *tremblement double* appelé par lui : « double cadence battue » :



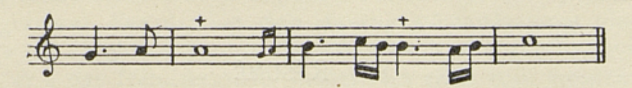
Voici le texte et l'exemple très bien réalisé de **Montéclair** :

« Le tremblement doublé qu'on appelle communément double cadence, contient trois degrés conjoints qui seront marqués cy-après par trois petites notes scavoir : le degré supérieur D qui se mêle avec la note tremblée E, après quoi la voix tombe légèrement sur un autre degré plus bas F et remonte ensuite promptement et par un tour de gosier sur la note du tremblement G pour aller se reposer sur une note forte H. Ce tremblement se rencontre souvent dans les airs tendres où il se trouve beaucoup de « passages » qui sont marqués par de petites notes comme on peut le voir dans les « Doubles » de Lambert, de Dambruis et d'autres auteurs anciens. »



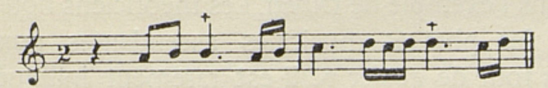
En 1741, **Duval** nous donne peu d'explications, mais un exemple en notes réelles. C'est souvent ainsi que les compositeurs de l'époque réalisent eux-mêmes cette formule musicale.

« La cadence double ou doublée consiste à la terminer par deux petites notes comme dans l'exemple. »



Vers la même réalisation tend **Metoyen** en 175...

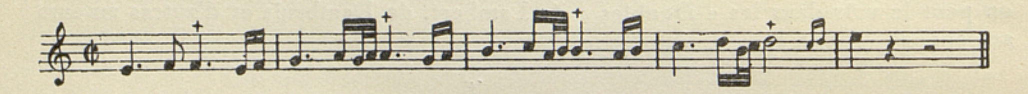
« La double cadence se fait en précipitant les martellements par gradation et se termine par un tour de gosier qui se fait moëlleusement pour monter à la note supérieure. »



La théorie de **Bérard** à propos de la *double cadence* n'est pas cette fois d'accord avec les définitions et les exemples que nous donnent ses contemporains. Cette description est plutôt celle de la « cadence à progression » dont nous avons déjà entretenu nos lecteurs :

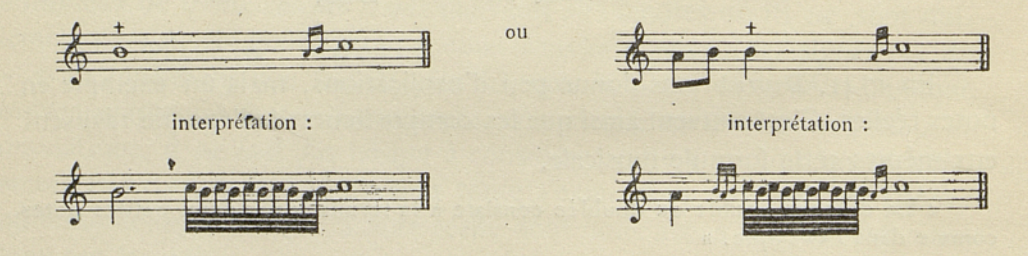
« Expirez quelque temps et avec le même degré de force, le larynx demeurant immobile ; par là vous formerez un son continué et vous ménagerez un repos ; vous ferez ensuite monter et descendre alternativement le larynx d'un degré. Ayez soin que votre expiration sur les sons soit forte, brusque et continuée quelque temps. On comprend que les oscillations seront profondes, un peu interrompues et qu'elles auront de plus une certaine durée et que par ce moyen les martellements seront lourds ; n'expirez point dans leur intervalle et ils seront pointés. Vous abrégerez ensuite la durée de l'expiration pour les divers sons. Vous diminuerez sa force d'un degré à chaque instant et les martellements deviendront plus rapides ; vous expirerez quelque temps là où vous aurez fini le dernier. »

L'abbé **Duval**, en 1764, nous donne des *cadences doublées* un exemple en notes réelles qui nous ramène au type général de cet agrément :



En 1766, l'abbé **Lacassagne** écrit :

« La cadence double fait sa terminaison en montant après avoir touché le degré immédiatement au dessous. Elle se prépare ou se jette selon les circonstances. »

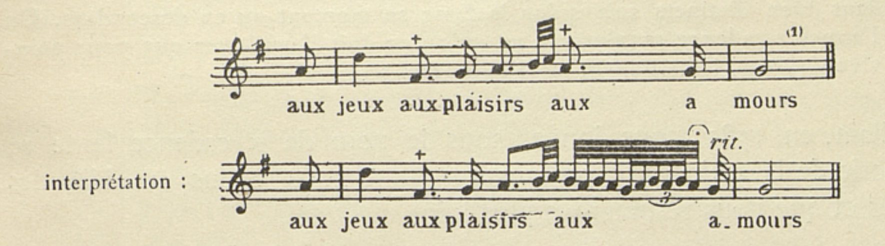


Résumé

La formule musicale du *tremblement double* est composée en réalité le plus souvent d'une série plus ou moins longue de battements suivis d'un « tour de gosier » qui conduit à une reprise des battements soit sur le même degré comme dans l'exemple de Montéclair, soit à des degrés supérieurs comme dans l'exemple de Duval. Les théoriciens nous le présentent de préférence dans les phrases musicales ascendantes auxquelles convient parfaitement le « tour de gosier ». Il est rarement indiqué par les compo-

siteurs autrement que par une croix, et des notes réelles ou postiches définissant nettement le « tour de gosier ».

Cependant, sa vivacité élégante, un peu « précieuse », convient aux tremblements placés dans des phrases spirituelles, ainsi qu'aux expressions de charme, de tendresse. Voici un exemple que nous conseillons :



De la « cadence molle »

Elle n'a pas d'autre signe que la + et n'est qu'un simple dérivé du tremblement ordinaire rendu ainsi plus adéquat à l'expression de certains mots. Nous n'en trouvons aucune trace chez les instrumentistes, et nous ne rencontrons ce qualificatif que vers le milieu du XVIIIe siècle. Cependant, nous savons que déjà au cours du XVIIe siècle la vitesse des battements du tremblement était variable et dépendait du style de l'œuvre, ainsi que le disent Bacilly, Loulié, Brossard, L'Affilard, Montéclair, etc...

A propos de la *cadence molle*, voici les indications de **Bérard** :

« La cadence molle n'a jamais d'appui ; elle commence par des martellemens en dedans battus tres lentement et mollement ; en sorte que le son paraisse même sortir un peu de la poitrine. On la termine en laissant mourir la voix par gradation. »

« Dans la cadence molle l'élévation et l'abaissement alternatifs du larynx doivent avoir lieu ; il faut, de plus, expirer longtemps et mollement pour chaque son et les retenir dans la bouche ; ainsi les martellemens seront battus avec douceur et lentement, le son sera un peu étouffé et paraîtra même sortir un peu de la poitrine ; à la fin de cet agrément, l'expiration doit devenir successivement plus faible d'un degré. Les lèvres de la glotte seront déterminées à des oscillations (puis) à des demi oscillations et à des frémissements insensibles et la voix mourra par degré. »

En 175.., **Metoyen** (2) nous dit aussi :

« La cadence molle n'a point d'appui ; elle se bat lentement et mollement et doit mourir par gradation. »

---

(1) Cadence finale d'un air de la Cantate d'Hébé-Campra. (Voir ma collection de « la Cantate ».)
(2) « Démonstration des principes de musique... »

Dard, en 1769, nous avertit que l'on emploie la *cadence molle* dans le chant « pour de certaines expressions ». Elle se commence « trés lentement et se finit presque de même ». La même année, **Lécuyer** nous fournit un texte très net :

« La cadence molle est une cadence dont les battements doivent être très lents et cependant bien distincts soit qu'on la fasse en montant ou en descendant. On pourrait l'appeler cadence sanglotante vu qu'on ne doit l'employer que pour peindre une vive douleur, l'abattement et la langueur. »

Dellain, en 1781, nous donne, sous le nom de « cadence lente », une théorie de la cadence à progression dont nous avons eu déjà des exemples et que nous résumerons plus loin.

Résumé

Cette espèce de tremblement fut certainement un moyen d'éviter aux chanteurs des non-sens d'expression à une époque où les auteurs aimaient à décorer la musique de ces mille ingénieuses arabesques goûtées par leurs auditeurs. Les chanteurs en devaient faire usage lorsqu'ils ne voulaient pas employer la « cadence brisée », plus énergique, plus dramatique. Ces battements lents donnent à la ligne mélodique une langueur, une mollesse qui ne peuvent convenir qu'à des expressions telles que : *Je languis, il se meurt,* etc...

De la « cadence a progression »

Nous avons déjà donné des descriptions de cet ornement. Nous savons que beaucoup d'auteurs préconisent cette formule dans leurs théories et leurs exemples de « cadences appuyées » ou « pleines » ou « jetées ». Parmi ces théoriciens assez nombreux nous trouvons : Couperin, Métoyen, Bérard, etc... Au contraire, Loulié, L'Affilard, Rameau, Montéclair, n'y font pas allusion, tandis que l'abbé Lacassagne en 1766, de qui nous avons transcrit le texte et les exemples plus haut (p. 62), nous dit vouloir la supprimer. Cependant, nous la retrouvons encore dans les ouvrages de plusieurs autres auteurs.

Résumé

Nous pouvons donc en conclure que la *cadence à progression* peut

être employée sur les notes de longue durée dans les « tremblements appuyés » lorsque le caractère de l'œuvre, soit par la souplesse du rythme, soit par la fantaisie de l'expression, se prête à cette irrégularité des battements.

De la « Diminution » ou « passage »
De la « coulade » et du « Trait »
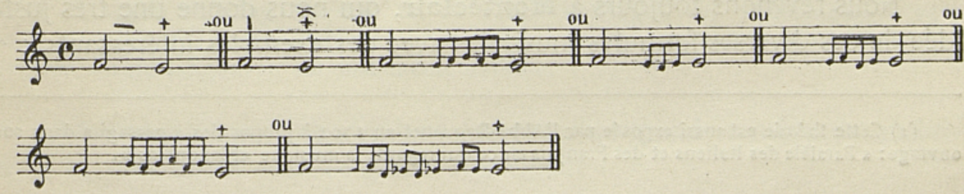
Ces agréments sont surtout en usage dans les airs et chansons des temps qui précèdent la période dont nous nous occupons. Les *diminutions*, les *passages*, les *coulades*, les *traits*, les *roulades*, les *fredons*, et les *prolatione* sont bien plus l'apanage de la musique vocale du XVIIe siècle français que du XVIIIe. En effet, la *Cantate* remplace l'*air* qui, plus souple, mais aussi plus monotone, se prêtait davantage au caprice des agréments dont il est question ici. Puis, nous l'avons déjà dit, les auteurs désireux de plus de précision dans l'interprétation de leurs œuvres laissent de moins en moins aux interprètes la liberté d'introduire dans la ligne mélodique des éléments susceptibles d'en modifier très nettement le contour. Cela ne veut pas dire que ces agréments disparaissent absolument ; mais les compositeurs écrivent eux-mêmes, où ils le désirent et avec le tact qui caractérise notre art, ce que nous appelons encore aujourd'hui des *traits* ou des *roulades*. Or, sauf dans des chansons, des airs dits « à l'italienne », les maîtres français ne se permettent pas cet abus de virtuosité, triomphe des Italiens, surtout à la fin du XVIIIe siècle, qui nous vaut les interminables « points d'orgue » ou « cadenza » si néfastes à l'expression musicale et dramatique.

Quelques textes, extraits des ouvrages théoriques du siècle qui nous intéresse, permettront amplement à nos lecteurs de se faire une idée exacte de l'interprétation de ces ornements qu'ils trouveront soit en notes postiches soit en notation réelle dans les œuvres tant vocales qu'instrumentales de cette époque.

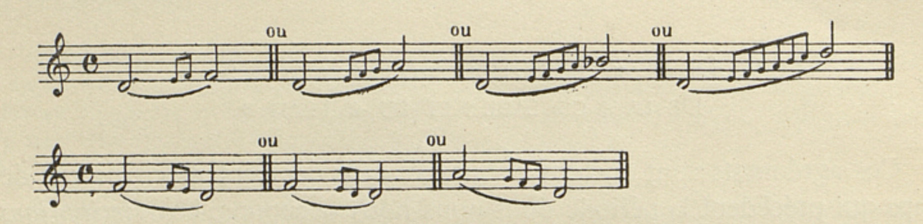
Les noms de ces agréments sont très confondus par les théoriciens et les différences dans les descriptions bien peu appréciables.

Loulié, en 1696, distingue le *passage*, la *coulade*, la *diminution* :

« Les passages sont plusieurs petits sons qu'on entremêle parmi les agréments simples. Ces passages s'appellent communément « doubles », j'en ay mis icy quelques-uns sur un seul intervalle pour en donner l'idée. On pourrait varier l'intervalle cy dessus en beaucoup d'autres manières. »



« Les coulades sont deux ou plusieurs petits sons ou petites nottes par degrés conjoints c'est-à-dire qui se suivent immédiatement que l'on met entre deux sons éloignés pour passer de l'un à l'autre avec plus d'agrément. La coulade n'a point de caractère particulier. Elle se marque par de petites nottes. »



« La diminution qui est une espèce d'agrément du chant, sont plusieurs nottes mesurées mises pour une seule. »



Pour les *passages* et les *coulades*, Loulié ne nous dit pas sur quelle note on doit prendre la valeur des sons introduits. Mais il va de soi qu'elle est comprise dans l'intervalle qui sépare les deux notes principales.

En 1703, **Brossard** nous donne à l'article « Prolatione » le texte qui suit :

« On nomme aussi prolation une suite de plusieurs nottes ou sons tant en descendant qu'en montant, sur la même syllabe ou voyelle. Les voyelles A E O y sont fort propres ; mais rarement en doit-on faire sur la voyelle I ou Y et encore moins ou pour mieux dire jamais sur la voyelle U (1). »

Demoz, en 1728, établit une différence entre les *passages* ou *diminutions* et la *prolation* :

« Les passages, diminutions ou doubles sont des expressions de chants légers et roulants en montant et en descendant, lesquels se marquent par une grande quantité de doubles, triples ou quadruples croches..... et qui quoiqu'elles soient en nombre surnuméraire de la juste quantité qu'il en faut pour chaque temps supposent néanmoins les remplir justement. »

« La prolation est ce qu'on appelle ordinairement roulade ou roulement ou fusée ou passage de chant vocal ou instrumental lequel se fait par une suite de notes lentes ou légères et que les voix expriment toujours sur quelqu'une des cinq voyelles de notre alphabet comme l'A l'O l'E, rarement sur l'I ou l'U. »
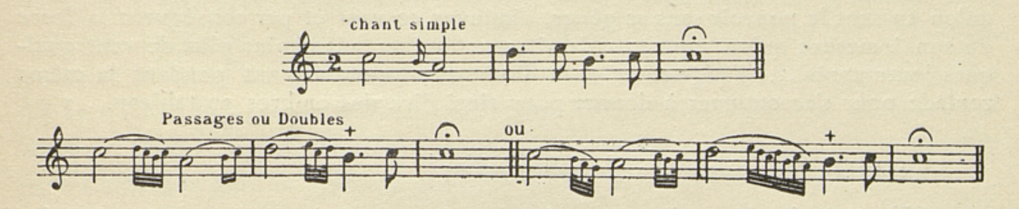
Nous revenons toujours à **Montéclair**, qui nous donne une très juste idée de ces diverses formules musicales avec des exemples intéressants :
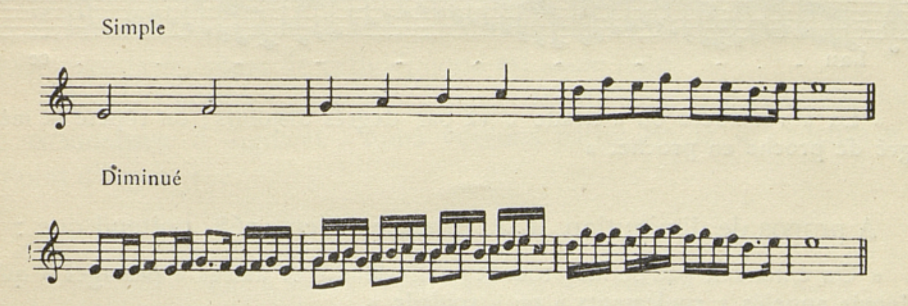
---

(1) Cette théorie est aussi exposée par l'Abbé Raguenet en 1702 à propos des « passagi » dans son ouvrage : « Paralèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras ».

« Le passage se fait de plusieurs manières différentes... et encore mieux dans les airs que les anciens appelaient Doubles. Il se marque par de petites notes postiches qui servent à guider la voix sur tous les degrés qu'elles parcourent. Les passages sont arbitraires ; chacun peut en faire plus ou moins suivant son goût et sa disposition. Ils se pratiquent moins dans la musique vocale que dans l'instrumentale surtout à présent que les joueurs d'instruments pour imiter le goût des Italiens défigurent la noblesse des chants simples par des variations souvent ridicules.

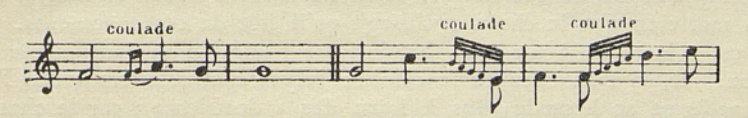
« L'incomparable Lulli, ce génie supérieur dont les ouvrages seront toujours estimés des vrais connaisseurs, a préféré la mélodie, la belle modulation, l'agréable harmonie, la justesse de l'expression, le naturel et enfin la noble simplicité au ridicule des Doubles et des musiques hétéroclites dont le mérite prétendu ne consiste que dans les écarts, dans les modulations détournées, dans la dureté des accords... »



« La « diminution » n'est pas arbitraire en ce que les notes qui la composent sont doublées ou quadruplées et qu'elles conservent leur valeur intrinsèque dans la mesure. »



« La « coulade » se marque par plusieurs petites notes postiches qui se suivent par degrés conjoints en montant ou en descendant et qui peuvent se faire ou se passer sans que la suite, la liaison ni la beauté du chant en soient interrompus. »



« La différence qu'il y a entre le Trait et la Coulade ne consiste qu'en ce que toutes les notes s'articulent dans le Trait et qu'elles se coulent dans la coulade. Le Trait demande un coup d'archet ou un coup de langue aux instruments à vent pour chaque note et la « coulade » fait passer toutes ces notes d'un seul coup d'archet ou de langue ou sur une même syllabe. »

Bérard, en 1755, ne s'embarrasse pas d'un grand nombre de qualificatifs et nous décrit ainsi ce genre d'agrément :
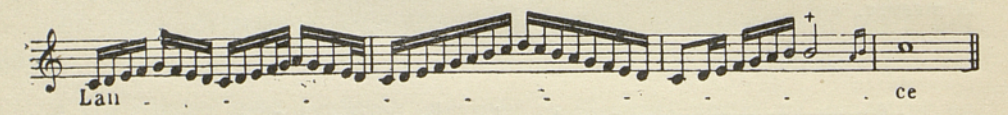
« Dans la « roulade », la voix monte par degrés jusqu'à une certaine hauteur ; ou bien elle descend jusqu'à une certaine profondeur. Dans le premier cas, on élevera le larynx d'un degré ou d'un demi degré à chaque instant ; dans le second cas, on l'abaissera au contraire d'un degré ou d'un demi degré successivement ; on comprend que dans ces diverses suppositions les cordes vocales seront plus ou moins tendues et que par conséquent leurs vibrations seront plus ou moins rapides et donneront des sons plus ou moins aigus que les derniers d'un degré ou d'un demi-degré, sorte de sons qui composent la « roulade. »

Voici, à propos des « roulades », comment **Rameau** dans son « Code de musique pratique », en 1760, nous conseille de travailler :

« Il faut ménager le vent dans les « roulades », ne les précipiter qu'autant qu'on en sent le pouvoir sans se gêner, diminuer ce vent et par conséquent la force du son à mesure qu'on augmente de vitesse ; donner néanmoins plus de vent quelques jours après..... l'augmenter et le diminuer alternativement pendant la même roulade pour s'accoutumer à donner pour ainsi dire des ombres au tableau... »

En 1766, **Lacassagne** appelle *fusée* :

« Un trait de chant plus ou moins long composé de plusieurs notes rapides qui montent ou qui descendent par degrés conjoints. Quand il y a des paroles, une seule syllabe embrasse toutes les notes du trait. »



« La « roulade » ou « tirade » va par degrés disjoints ; on répète le même degré de proche en proche. »

A propos de diminution, **J.-J. Rousseau**, en 1768, prétend que :

« On entendait par ce mot tous les « fredons » et autres « passages » qu'on a depuis appelés « roulements » ou « roulade ».

« Broderie, Doubles, Fleurtis. Tout cela se dit en musique de plusieurs notes de goût que le musicien ajoute à sa partie dans l'exécution, pour varier un chant souvent répété, pour orner des passages trop simples ou pour faire briller la légèreté de son gosier ou de ses doigts. Rien ne montre mieux le bon et le mauvais goût d'un musicien que le choix et l'usage qu'il fait de ces ornements. La vocale française est très retenue sur les « broderies » ; elle le devient même davantage chaque jour, et, si l'on excepte le célèbre Jelyotte et Mademoiselle Fel, aucun acteur français ne se hasarde plus à faire des « doubles » ; car le chant français ayant pris un ton plus traînant et plus lamentable encore depuis quelques années, ne les comporte plus. Les Italiens s'y donnent carrière : c'est chez eux à qui en fera davantage, émulation qui mène toujours à en faire trop. Cependant l'accent de leur mélodie étant très sensible, ils n'ont pas à craindre que le vrai chant disparaisse sous ces ornements que l'auteur même y a souvent supposés. »

Connaissant le goût de J.-J. Rousseau pour les « bouffons » italiens, gardons-nous d'ajouter aucun commentaire à ce texte.

Résumé

Parmi tous les qualificatifs énoncés précédemment, le terme de *passage* est, selon nous, le plus rationnel, car il s'agit bien en effet de « notes de passage », aussi de *broderies* telles que nous les concevons aujourd'hui dans notre système harmonique. Mais le mot *roulade* semble avoir eu quelque succès, puisque Rameau lui-même en fait usage.

Les Italiens placent ces « passagi » presque toujours sur les voyelles A et O, car ils sacrifient de préférence l'expression au « bel canto ». Les compositeurs français, quoique les théoriciens prêchent en faveur de ces mêmes voyelles, ne tiennent pas compte de ces remarques. Ils se servent des *roulades* ou *fusées* ou *broderies*, selon une règle d'esthétique qui peut nous paraître aujourd'hui puérile, mais qui fut alors très en faveur : *l'imitation de la nature* (1). Ainsi nous rencontrons très souvent sur des expressions comme *lancer*, *voler*, *chanter*, un trait qui aura pour objet de mieux dépeindre à notre oreille le sens du mot.

Il va de soi que nous ne conseillons nullement à nos lecteurs d'ajouter ces ornements dans des œuvres comme les Opéras, les Motets, les Cantates, où nous les retrouvons d'ailleurs indiqués par le compositeur lui-même. Dans des « chansons », des « airs » ils sont intéressants à condition de ne pas devenir encombrants. L'intelligence musicale de l'interprète déjà familiarisé avec la musique de cette époque est seule juge.

Puis voici encore, grâce à l'influence des Italiens, une nouvelle forme de virtuosisme à signaler : nous voulons parler de la « Cadenza » ou « Point d'orgue ».

Du « Point d'orgue » ou « Cadenza »

Le terme de *Point d'orgue* a deux acceptions bien différentes en musique. Bien avant le XVIII[e] siècle il signifie, comme encore de nos jours, un repos arbitraire plus ou moins prolongé, une suspension de la mesure. Ainsi considéré, nous n'avons pas à nous en occuper ici. Mais le *point d'orgue* que les Italiens pratiquent sous le nom de « cadenza » dès le XVII[e] siècle et qui ne s'implantera en France que vers le milieu du XVIII[e] siècle, doit retenir notre attention au point de vue historique, sinon artistique. Il est un des plus sûrs moyens de triompher, de par le monde entier, pendant deux siècles, pour les virtuoses Italiens ; nos chanteurs, capables,

(1) Voir « Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture » de l'Abbé Du Bos, les chapitres sur la musique.

ainsi que cette étude nous le démontre aisément, de rivaliser avec ces hardis acrobates de l'art du chant, ne pouvaient manquer de se laisser tant soit peu entraîner. Nous écrivons *tant soit peu entraîner*, car nous verrons par les textes qui vont suivre, malgré l'engouement qu'une certaine partie du public éprouve pour les « bouffons », que le *point d'orgue* fut encore plus pratiqué par les instrumentistes que par les chanteurs, du moins à l'époque dont nous nous occupons présentement. Si l'on veut avoir une idée de ce que fut une cadence instrumentale et de l'importance donnée à cette débauche musicale provoquée par l'excès de virtuosisme, on pourra consulter avec intérêt l'ouvrage de Tartini traduit en 1782 par Denis : « Traité des agréments de la musique ».

Nous n'avons trouvé aucun théoricien français faisant mention du *point d'orgue* avant **Denis** en 1747 (1), qui semble plutôt signaler un cas non usuel :

« Le point final 𝄐 termine l'air et il indique qu'on ne doit point faire de reprise. On s'en sert aussi pour marquer un point d'orgue sur la même notte, c'est-à-dire qu'on peut exécuter sur cette notte fondamentale tel chant qu'on voudra pourvu qu'il se termine à cette même notte ou à la quinte, ou à la tierce. »

Bérard, après nous avoir expliqué le fonctionnement de l'appareil vocal dans la « roulade », ajoute :

« On peut étendre l'usage de mes règles jusqu'à l'agrément que nous appelons Point d'orgue et que les Italiens nomment Cadenza. Ils le placent ordinairement au milieu et à la fin d'une ariette ; cet agrément exige des inflexions de voix extrêmement déliées et des « sons manierés »... quoique les Italiens soient plus accoutumés à chanter avec un petit volume de voix et à sons aigus que les Français, ceux-ci, à l'aide de mes observations réussiront à former le Point d'orgue avec autant de grâces et de perfection que ceux-là. »

D'autres théoriciens, notamment Choquel, à la même époque ne nous apprennent rien de nouveau. **Lacassagne**, réputé pour ses « airs », nous dit, en 1766 :

« Le Point d'orgue se marque comme le Point de repos. Il est caractérisé par un chant de caprice qu'on fait sur les finales. Les chanteurs italiens et les joueurs d'instruments en font un grand usage. On le marque toujours sur la dominante du ton qu'on exécute. »

J.-J. Rousseau ne perd pas une si belle occasion d'affirmer sa préférence pour les Italiens et son mauvais goût en matière musicale :

« Cadenza : mot italien par lequel on indique un point d'orgue non écrit et que l'auteur laisse à la volonté de celui qui exécute la partie principale afin qu'il y

(1) « Nouveau système de musique pratique. »

fasse, relativement au caractère de l'air, les passages les plus convenables à sa voix, à son instrument ou à son goût. Ce point d'orgue s'appelle *Cadenza* parcequ'il se fait ordinairement sur la première note d'une cadence finale, et il s'appelle aussi *Arbitrio* à cause de la liberté qu'on y laisse à l'exécutant de se livrer à ses idées et de suivre son propre goût. La musique française, surtout la vocale, qui est extrêmement servile, ne laisse au chanteur aucune pareille liberté, dont même il serait fort embarrassé de faire usage. »

Framery en 1791 nous donne une indication intéressante au point de vue de l'interprétation :

« La musique française n'a plus du tout aujourd'hui le caractère de celle dont parle Rousseau. Cependant, on n'a point adopté généralement l'usage des « points d'orgue » ou de la « cadenza » dans la musique vocale si ce n'est dans quelques airs de bravoure qui ne sont à proprement parler que des sonates de voix. Cet usage est ridicule au théâtre où la musique doit songer sans cesse à exprimer les paroles; mais il peut être admis dans les concerts. Pour la musique instrumentale, les « points d'orgue » y sont très communs en France comme ailleurs. Ils l'étaient même du temps où Rousseau écrivait son « Dictionnaire » et il aurait dû le dire. Habitué à dénigrer la musique française il ne voulait pas s'apercevoir des progrès qu'elle faisait ; ceux de la musique instrumentale étaient déjà très grands...

La « Cadenza » doit être pour ainsi dire le résumé de la pièce qu'on a jouée. Les idées trop étrangères doivent en être bannies. »

Résumé

Aujourd'hui, l'emploi d'une *cadenza* n'intéresserait nullement les musiciens, si ce n'est au point de vue rétrospectif. En ce qui concerne la musique vocale française du XVIII[e] siècle, il n'y a guère que dans des airs écrits « à l'Italienne » qu'il sera bon d'en faire usage selon les règles prescrites plus haut, et ces pages sont heureusement fort rares !

Des « sons filés », « enflés » et « diminués », « glissés », « maniérés »

Les théoriciens au XVIII[e] siècle comptent avec raison les *sons filés* parmi les agréments du chant. Ceux de ces auteurs qui se sont le plus particulièrement occupés de la voix, Demoz, Montéclair, Bérard, Lacassagne, même Rameau (1), sans parler des moindres, nous en donnent des descriptions qui ne nous apprendront rien de plus que ce que nous savons, car cet artifice vocal était exactement ce qu'il est encore aujourd'hui. Cependant ces textes sont parfois assez pittoresques et justes pour nous intéresser.

---

(1) « Code de musique pratique ».

Montéclair distingue trois genres de sons : le *son filé* ; le *son enflé et diminué* ; le *son glissé*.

« Le son filé s'exécute sur une note de longue durée en continuant la voix sans qu'elle vacille aucunement. La voix doit être pour ainsi dire unie comme une glace pendant toute la durée de la note. »

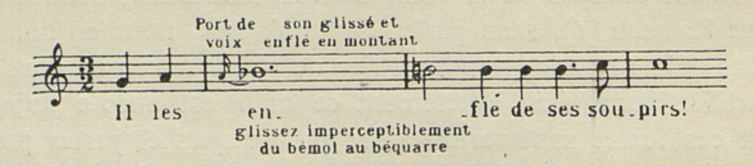
« Du son enflé et diminué : Pour bien enfler un son, il faut qu'il parte d'abord de la poitrine et qu'il commence à demi-quart de voix ; on le file et on le fortifie peu à peu en poussant et en étendant la voix, jusqu'à ce qu'elle soit arrivée à sa plus grande plénitude. Il faut éviter de commencer l'enflement du son par la voix de tête ou de fausset parce qu'on ne pourrait passer de cette voix à la voix pleine sans qu'il paraisse une section ou séparation. »

« Il n'y a aucun caractère qui désigne le son enflé et le son diminué ; c'est ce qui obligea M. de Planes, Italien, à me demander comment il pourrait faire pour marquer cet agrément dans quelques endroits de ses sonates. Je lui conseillai de se servir d'une ligne qui grossirait à mesure qu'elle s'étendrait pour le son enflé et qui diminuerait au contraire pour le son diminué. Il s'est servi avec succès de cette innovation et, comme elle vient de moi, je m'en serviray cy dessous. »



Montéclair ici se trompe... ou nous trompe. D'après Lemaire et Lavoix (1), des Italiens : Durante (1608), François Severi (1615), Domenico Mazzochi (1638), donnent déjà l'explication des signes de nuances < >
Voici la théorie de **Montéclair** à propos du *son glissé* :

« Il est difficile de faire concevoir par écrit ce que c'est que le son que j'ay surnommé *glissé* et presqu'aussi difficile de le bien former de vive voix. Je vais me servir d'une comparaison pour tâcher de me faire entendre. Pour faire un pas en avant ou en arrière, on lève un pied pour le porter à l'endroit où il doit être posé. Pour entonner un intervalle conjoint, on porte sensiblement la voix sur le 2e terme de l'intervalle. On peut aussi faire un pas jusqu'à son terme en glissant le pié sans le lever de terre comme on fait dans la danse. Le son glissé fait en quelque façon le même effet puisque la voix doit monter où descendre sans interruption, en glissant d'un degré à un autre prochain, et en passant doucement par toutes les parties presqu'indivisibles que le demi-ton ou le ton contient sans que ce passage fasse sentir aucune section. Les joueurs de viole par exemple au lieu de porter le doigt sur une touche prochaine à celle où ils ont déjà le doigt posé, glissent doucement le doigt le long de la corde d'une touche à l'autre, pour former cet agrément. Exemple tiré de ma Cantate « Pan et Sirinx (2). »



(1) « Le chant ».
(2) Voir ma collection « La Cantate ».

Bérard divise ces effets vocaux en deux genres : 1° Le *son* filé, 2° le son demi-filé :

« Le *son filé entier* est un son continué sur le même degré ; on le commence doux et en dedans ; on l'étend jusqu'à son dernier période de volume sans cependant le crier ou le forcer ; on le ramène ensuite insensiblement au point de douceur d'où l'on était parti. On doit considérer le *son demi filé* comme la moitié du son filé entier. Ce premier (le son demi filé) s'élève par degrés à son dernier période de volume où il finit : ce période varie suivant le caractère du chant. »

« Dans les sons filés le larynx doit demeurer au même degré de hauteur ou d'abaissement pendant qu'on forme ces agréments. Il faut que dans le son filé entier l'air intérieur acquierre à chaque instant un nouveau degré de vitesse ; par là 1° les rubans sonores seront également tendus et le ton ne pourra pas changer, 2° les vibrations deviendront plus profondes par degrés et le son parviendra à son (dernier) période de volume ; quand il l'aura atteint on aura soin d'expirer de manière que l'air intérieur perde successivement un degré de vitesse ; c'est pourquoi l'étendue des vibrations diminuera successivement et l'on ramenera le son à son premier point de douceur. »

« Il ne faut pratiquer pour le son demi filé que la moitié des règles que je viens de donner. »

Lacassagne, en 1766, nous parle en ces termes d'un genre de son qu'il nomme « passage chromatique » et qui équivaut au *son glissé* de Montéclair. C'est, d'après lui :

« Un son filé qui monte ou qui descend insensiblement d'un demi ton mineur. Il se trouve toujours sur deux notes de même nom. On peut le marquer ainsi pour monter : ut et le marquer en sens contraire pour descendre. Cet espèce de passage tendre et plaintif pourrait ainsi s'appeler *chromatique-enarmonique* puisque ce dernier genre y est toujours glissé. »

C'est, en somme, un *son file* avec le « port de voix » tel que nous le concevons de nos jours. Lacassagne, qui pratique tout particulièrement la combinaison des agréments entre eux, nous dit que souvent les *sons filés* sont précédés d'un « port de voix » et terminés par un accent. C'est là une recherche qui ne semble convenir qu'à des airs très maniérés.

Résumé

Les *sons filés* furent très employés au XVIIIe siècle dans la musique vocale de tous les genres. Ils conviennent à merveille aux longues tenues que l'on rencontre fréquemment à cette époque et qui nous semblent froides maintenant faute de savoir les animer comme il convient par une nuance trop délaissée aujourd'hui.

CONCLUSION

Il faut reconnaître que, jusqu'à nos jours, les particularités propres à chaque école de musique et à chaque pays (tels les agréments, les mouvements, le rythme) ont été comptées pour trop peu dans l'interprétation de ces œuvres. Ces questions secondaires pouvaient nous paraître futiles avant d'avoir parcouru ces pages dans lesquelles les citations et les exemples des théoriciens, cependant nombreux, ne représentent qu'une bien faible partie du travail qui leur est consacré par les auteurs du XVIII[e] siècle. C'est pourquoi nous devons insister sur l'importance que ceux-ci attachaient à ces détails. Nous ne saurions mieux terminer cette étude qu'en donnant à nos lecteurs encore quelques extraits des lignes que les « maîtres de musique » écrivirent sur la « propreté du chant », c'est-à-dire l'art d'employer toutes les ressources de la voix, ce qu'on appelait aussi le « goût du chant ». Nous constaterons encore une fois que l'*intelligence musicale* fut toujours la *règle prépondérante* régnant bien au-dessus du virtuosisme pour la plus pure gloire de notre belle école française trop injustement délaissée.

Nous avons vu à propos des « Passages » que **Montéclair**, en 1736, conseille la plus grande sobriété au point de vue de l'emploi des agréments. Déjà en 1709 (1) il nous met en garde contre l'abus qu'on en peut faire :

« Rien n'est plus mauvais pour ceux qui veulent bien apprendre la musique que de faire trop d'agréments en chantant la note. Cette quantité de « tremblements », de « balancements », de « ports de voix », de « passages »..... et d'autres propretés dont on ne devrait se servir que dans les « airs » et même avec modération effémine le goût... »

Duval, en 1741, écrit :

« Il est difficile d'assigner à tous ces agréments la véritable place qui leur convient. Il n'en est point qui ne tire son origine et son mérite de la nature. C'est elle qu'il faut consulter sur le choix. Quelque beauté que les agréments communiquent au chant, ils déplairont, placés sans goût et sans discernement. »

Les lignes emphatiques de **Bérard** méritent notre indulgence si nous considérons toute la peine prise par ce chanteur pour pénétrer son art à ond et nous le faire comprendre :

« C'est surtout au caractère des paroles de décider la durée, l'énergie ou la douceur, la vivacité ou la lenteur de tous les differens agréments. »

« Rendre les méprises impossibles par rapport aux choix des agréments, con-

(1) « Nouvelle méthode pour apprendre la musique. »

server tous ces derniers, faire passer dans les mains du public français et dans celles des étrangers toutes les grâces de notre chant, dans un temps où la musique vocale est un de nos principaux amusements, dans un temps où nos chansons ont circulé dans toute l'Europe ; imprimer un caractère d'immortalité à des agréments tous les jours exposés à périr avec quelques fameux chanteurs serait peut-être faire une découverte digne d'un citoyen qui s'efforce de multiplier les plaisirs de la Patrie. »

Gianotti, élève de Rameau, dit, en 1759 (1), à propos des « notes du goût » :

« Plus le mouvement d'une mesure est lent, plus on parsème l'harmonie des notes du goût.

On n'a point encore prescrit de règle qui fasse distinguer, avec certitude, les notes du goût de celles d'harmonie ; et si l'oreille et l'expérience en ont suggéré quelques-unes, elles ne peuvent s'appliquer à tous les cas possibles.

La connaissance nécessaire à cette distinction appartient uniquement à la basse fondamentale ; elle en est le seul guide assuré ; la marche déterminée fait distinguer parmi plusieurs notes du sujet, celles de goût et celles d'harmonie. »

Terminons par l'opinion de notre grand **Rameau** (2), pour qui cette question des « agréments » ne fut pas une chose négligeable :

« Il en est du goût du chant comme du geste ; le défaut du vrai naturel se reconnaît toujours dans ce qui n'est qu'imitation ; qu'un agrément soit autant bien rendu qu'il se puisse, il y manquera toujours ce certain je ne sais quoi qui en fait tout le mérite, s'il n'est guidé par le sentiment trop ou trop peu ; trop tôt ou trop tard, plus ou moins longtemps dans les suspensions, dans les sons enflés ou diminués, dans les battements de trils dits cadences, enfin cette juste précision que demande l'expression. La situation manquant une fois, tout agrément devient insipide. »

« Guidé par ce sentiment, la vraie précision se trouve dans tous les agréments qu'il dicte ; le maître n'y peut autre chose que procurer les moyens de bien rendre ces agréments et d'en donner des exemples, en les rendant lui-même s'il le peut. »

---

(1) « Le guide du compositeur. »
(2) « Code de musique pratique », 1760.

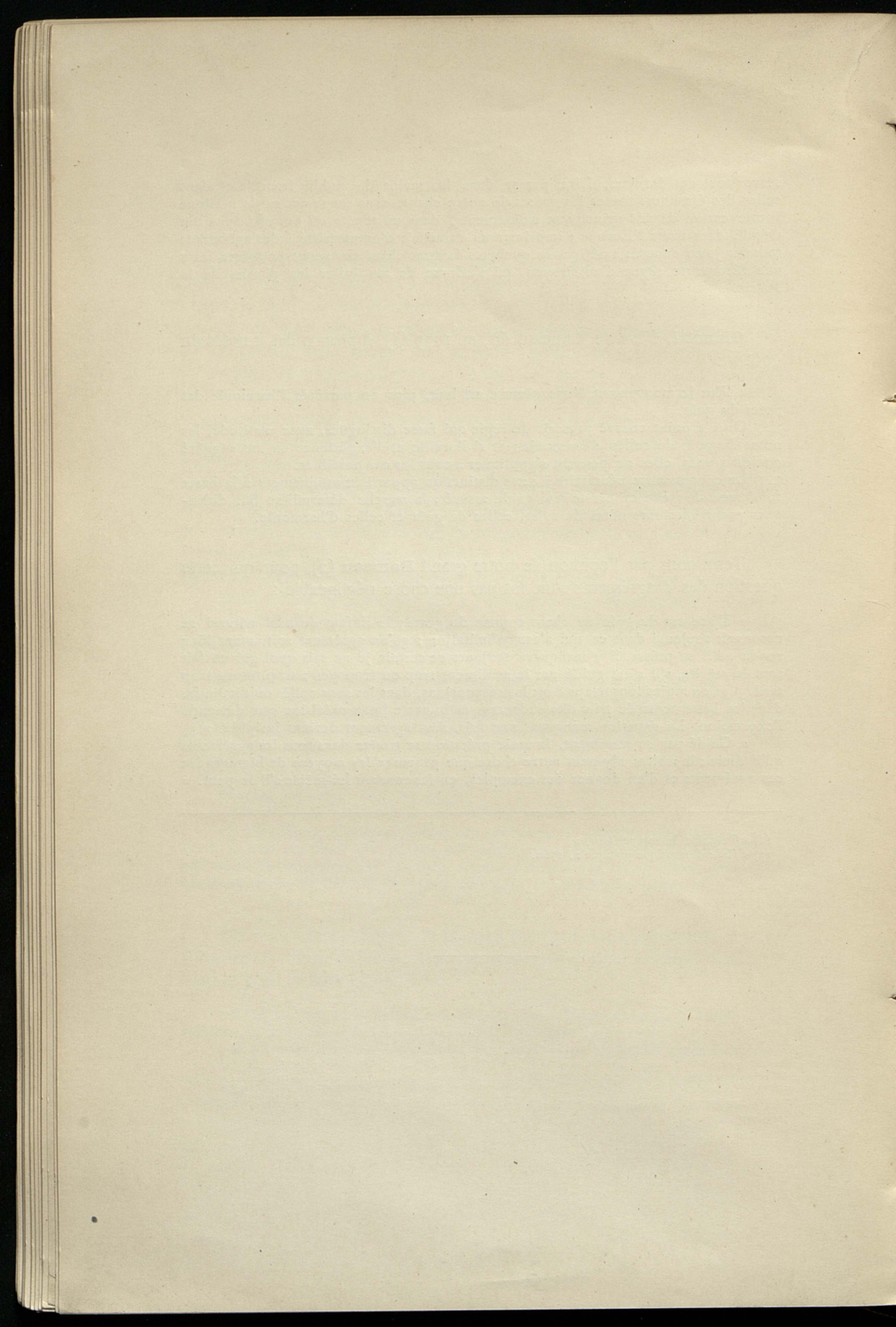
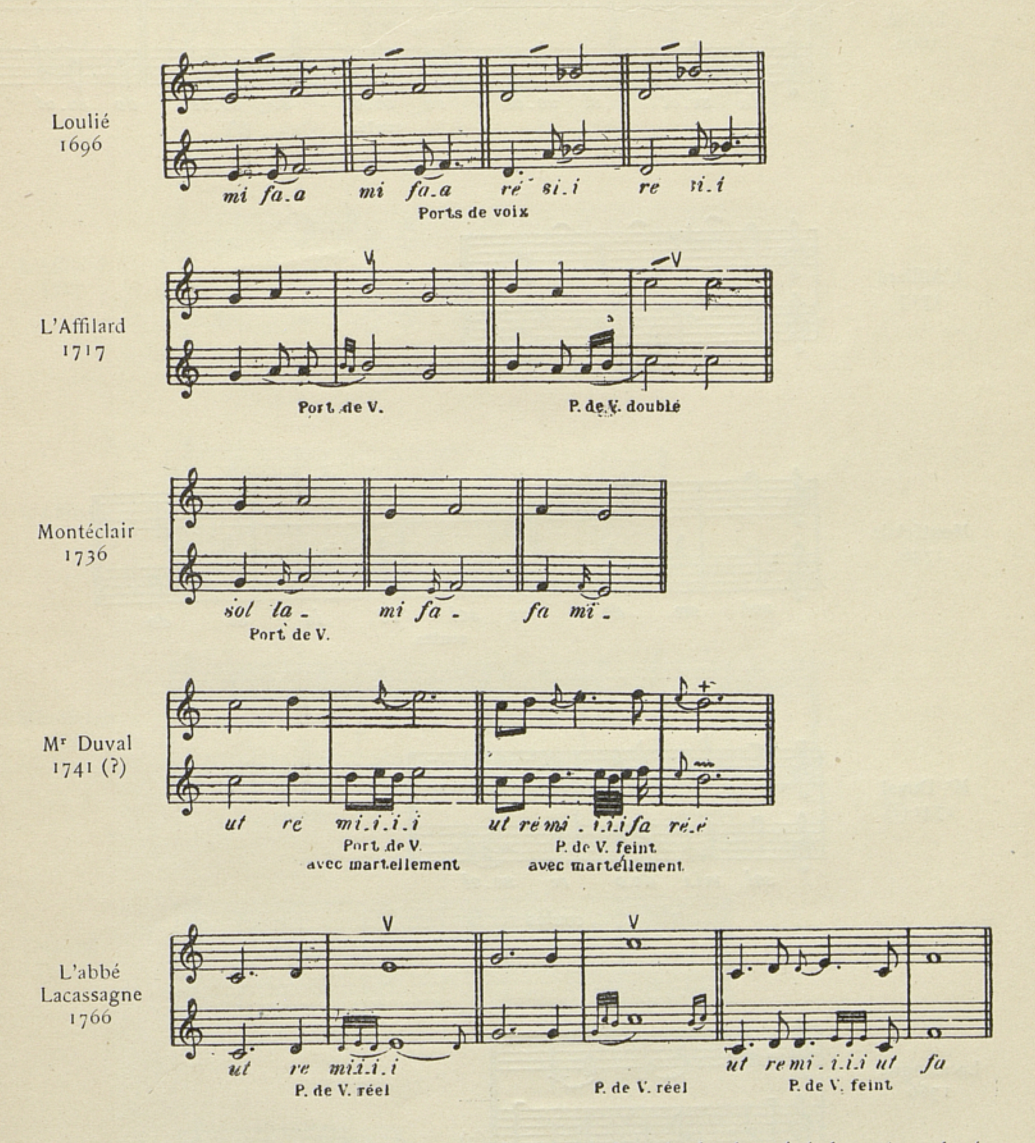


TABLEAU CHRONOLOGIQUE ET COMPARATIF DES « AGRÉMENTS »

Leurs signes avec leurs réalisations musicales en usage dans la musique vocale française de 1690 à 1780

Port de voix
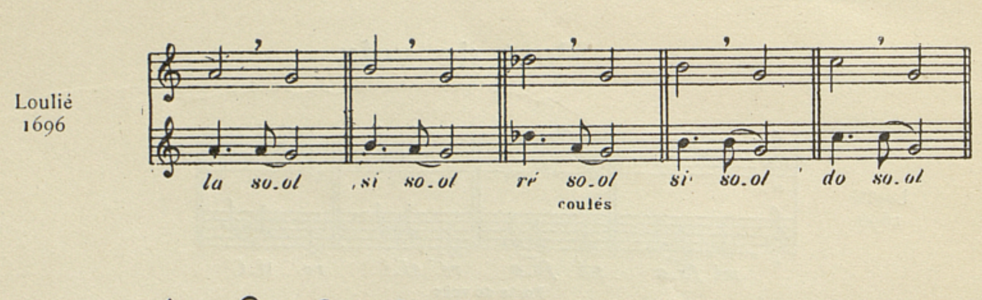


Note. — Nous ne transcrivons dans ce tableau que les formules le plus généralement employées par la majorité des auteurs les plus autorisés. Nos lecteurs auront ainsi une synthèse des agrément dont ils pourront se servir plus aisément pour l'interprétation des œuvres du XVIII[e] siècle en s'aidant de nos résumés.
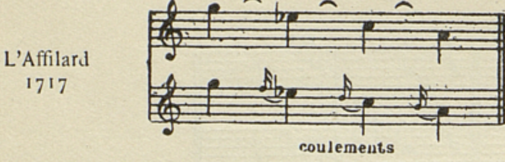
Afin de rendre l'étude de ces exemples plus facile, nous avons transcrit en clés de sol 2[e] et fa 4[e] les formules écrites en diverses clés.
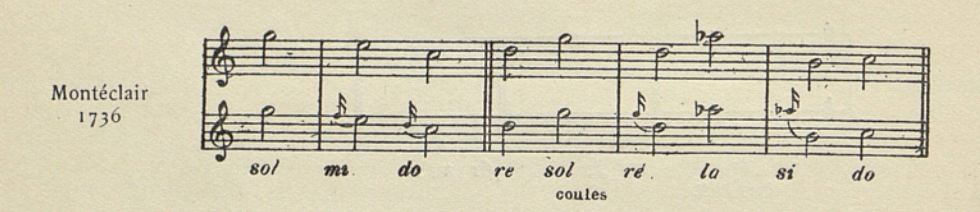
TABLEAU CHRONOLOGIQUE ET COMPARATIF DES « AGRÉMENTS »
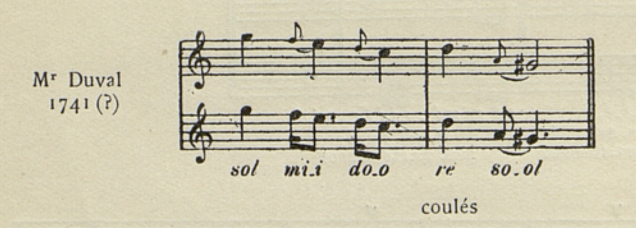
(*Suite*)
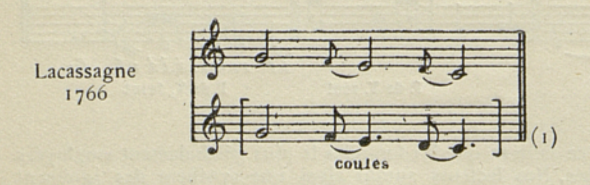
Coulé











(1) Les interprétations mises entre parenthèses sont réalisées par nous d'après les textes des auteurs cités.

TABLEAU CHRONOLOGIQUE ET COMPARATIF DES « AGRÉMENTS »

(*Suite*)

Accent » ou « Plainte »

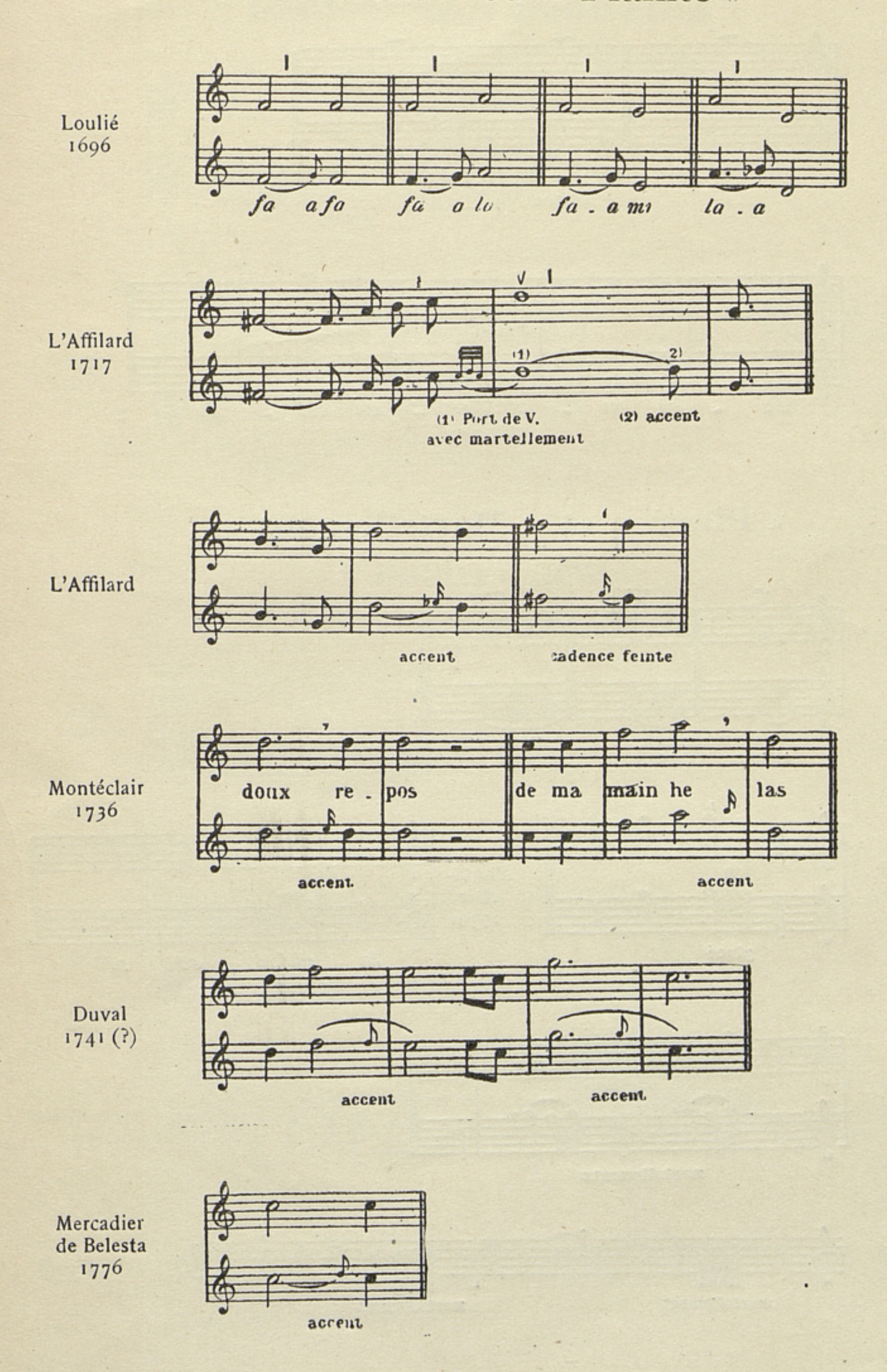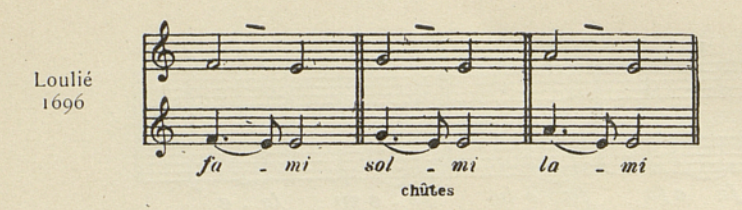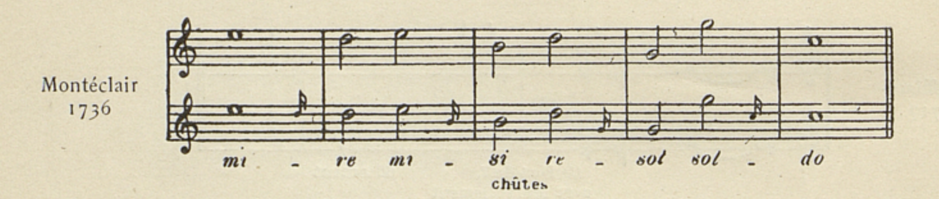


TABLEAU CHRONOLOGIQUE ET COMPARATIF DES « AGRÉMENTS »

(Suite)

« Cheûte » ou « Chûte »





« Pincé » et « Martellement »

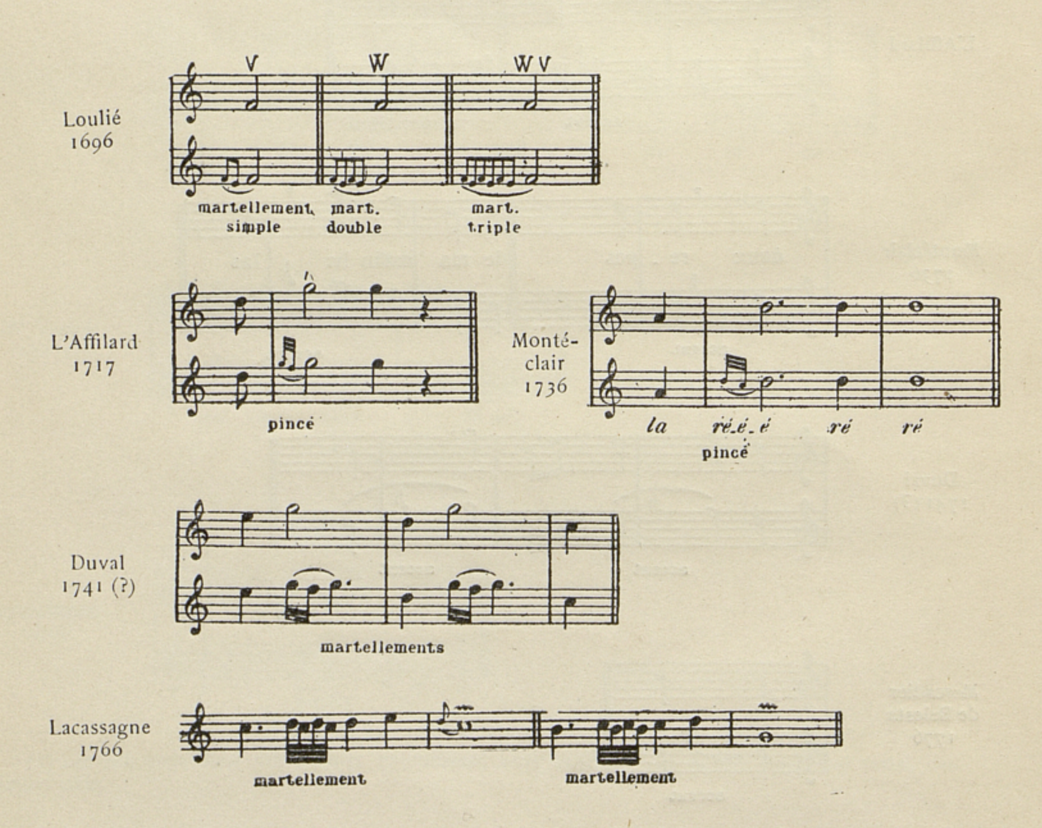
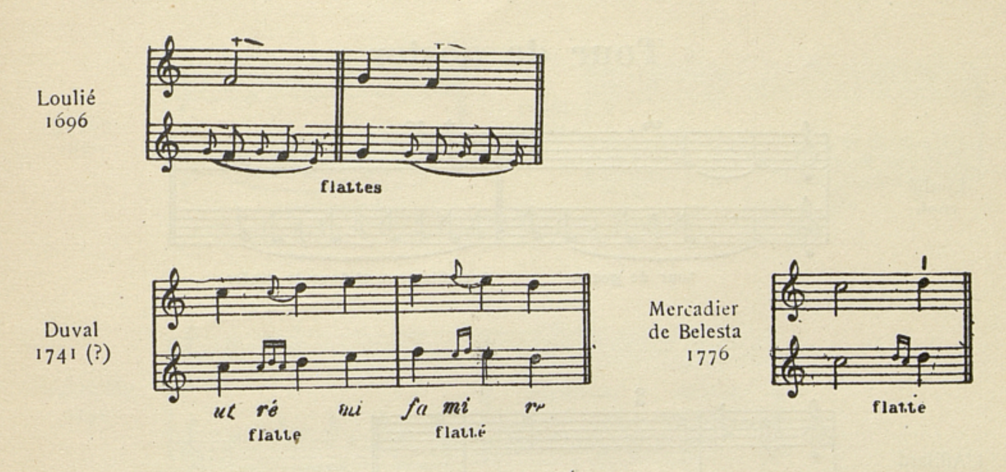


TABLEAU CHRONOLOGIQUE ET COMPARATIF DES « AGRÉMENTS »

(*Suite*)

« Flatté » ou « Flattement »



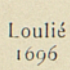
Balancement
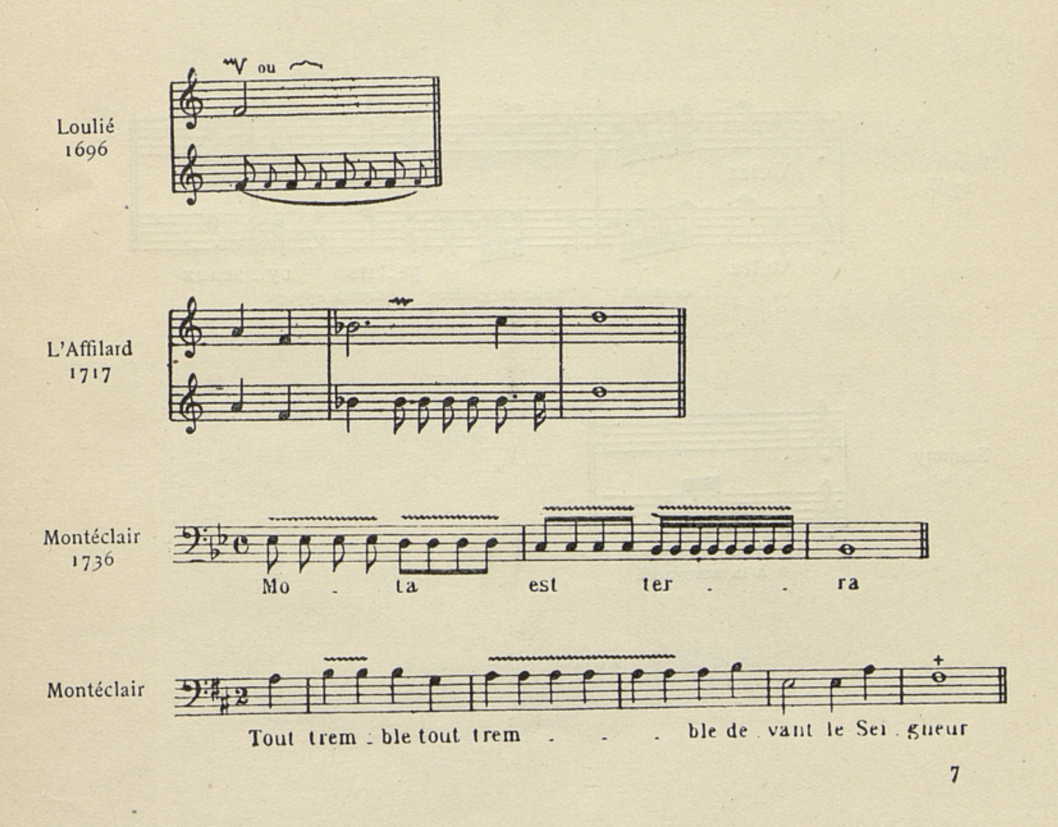
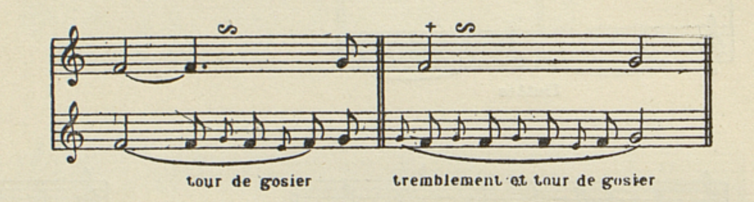


TABLEAU CHRONOLOGIQUE ET COMPARATIF DES « AGRÉMENTS »

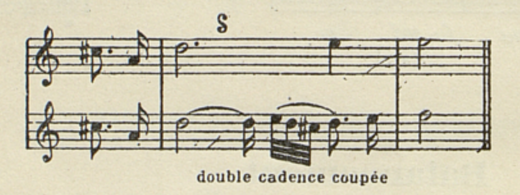
(Suite)

« Tour de gosier »
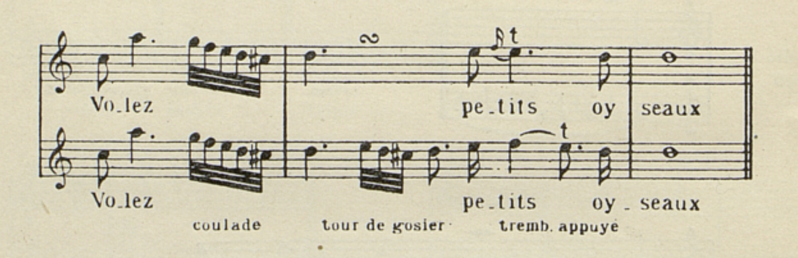




L'Affilard
1717



Montéclair
1736



Framery
1791
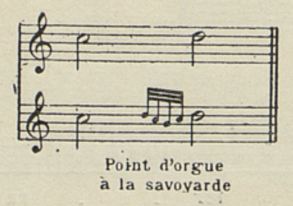


TABLEAU CHRONOLOGIQUE ET COMPARATIF DES « AGRÉMENTS »

(*Suite*)

« **Tremblement** » ou « **Cadence** »

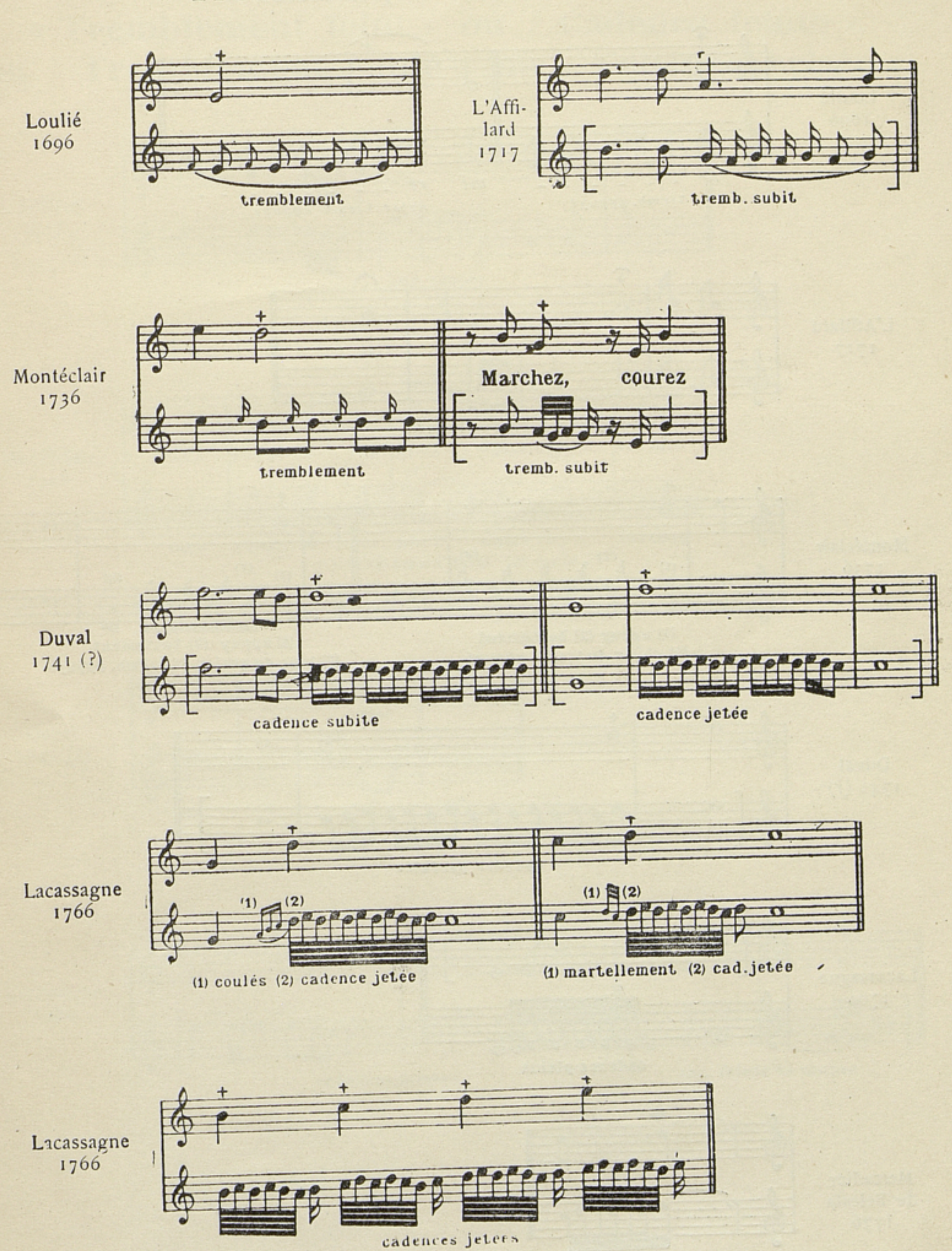


TABLEAU CHRONOLOGIQUE ET COMPARATIF DES « AGRÉMENTS »

(*Suite*)

« Tremblement appuyé »
ou « Cadence appuyée battue et fermée »
ou « Cadence parfaite »

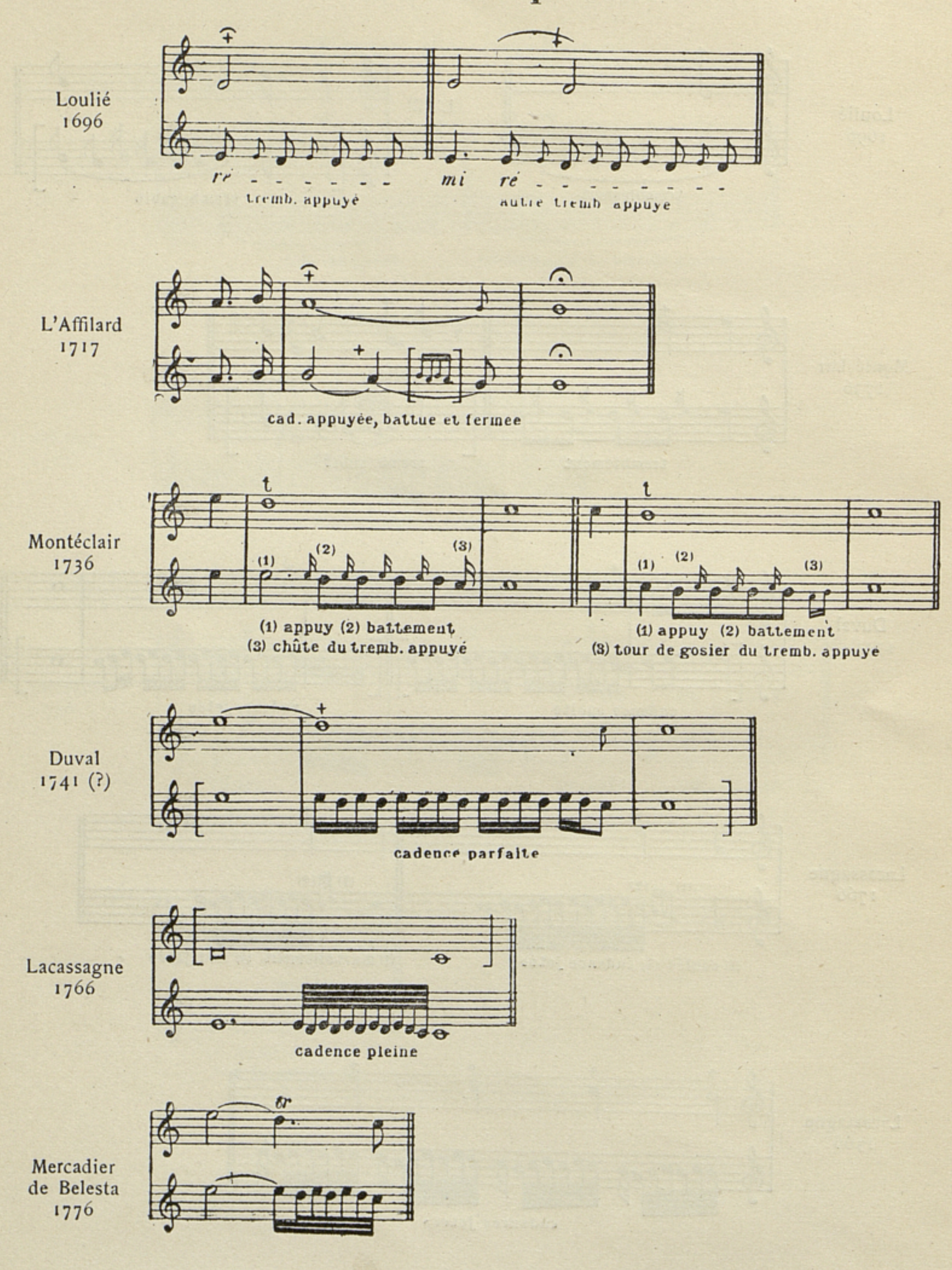


TABLEAU CHRONOLOGIQUE ET COMPARATIF DES « AGRÉMENTS »

(*Suite*)

« Tremblement feint » ou « Cadence feinte » ou « Tremblement coulé » ou « Cadence brisée »

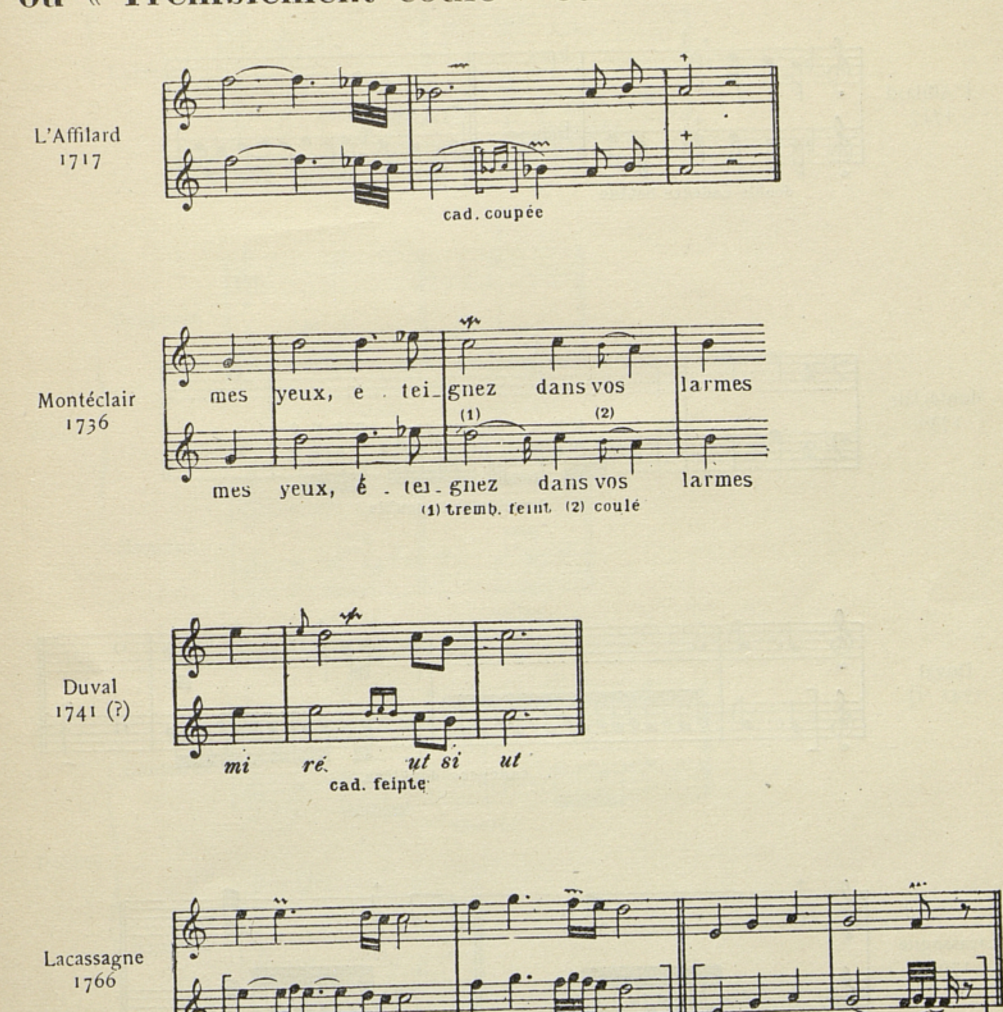
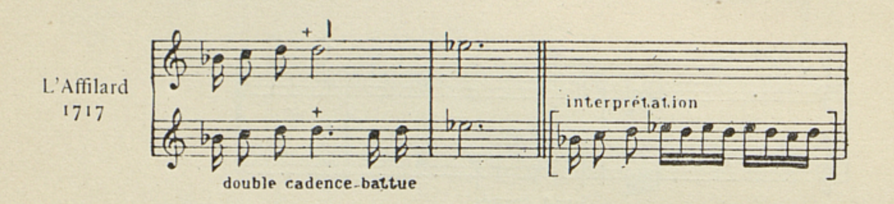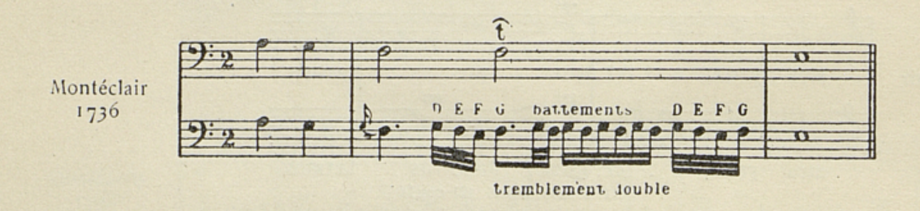


TABLEAU CHRONOLOGIQUE ET COMPARATIF DES « AGRÉMENTS »

(*Suite*)

« Tremblement coulé » ou « Double cadence »
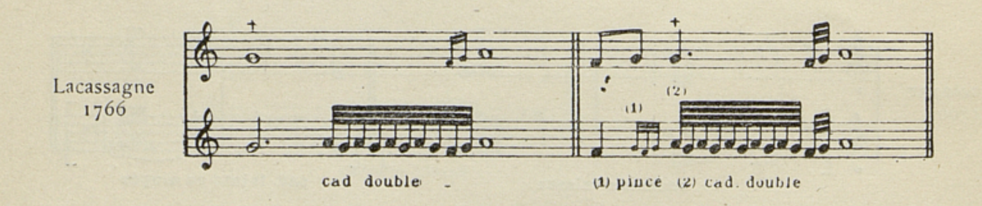




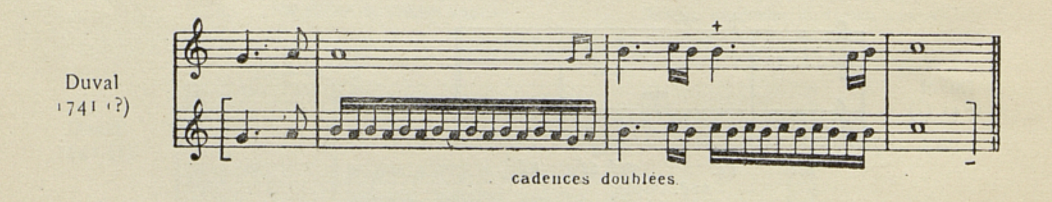




TABLEAU DES AGRÉMENTS DE COUPERIN ET DE RAMEAU

DONNÉS PAR

Couperin : *Pièces de clavecin*, Ier livre, 1713.
Rameau : *Pièces de clavecin*, 1731.

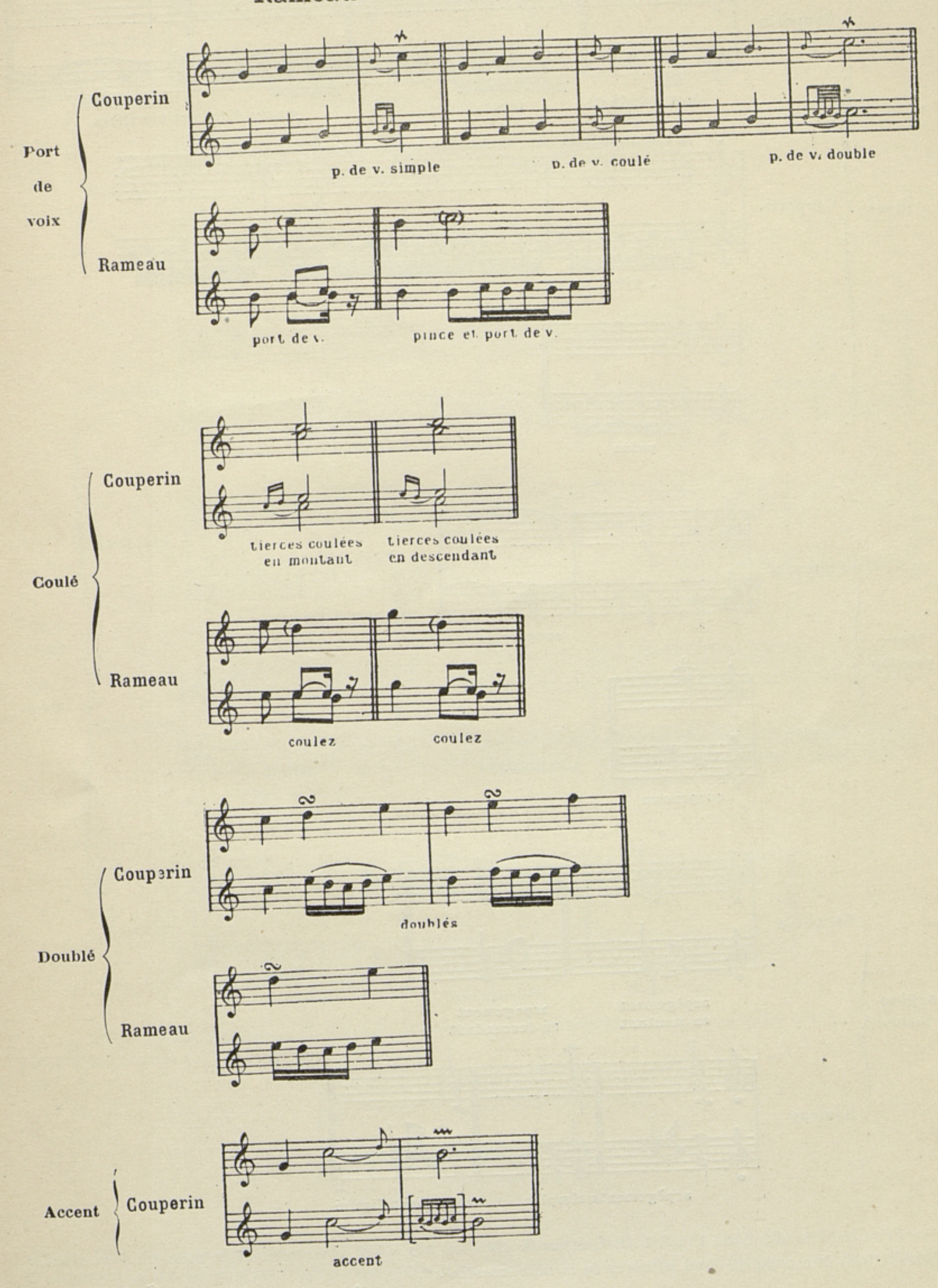
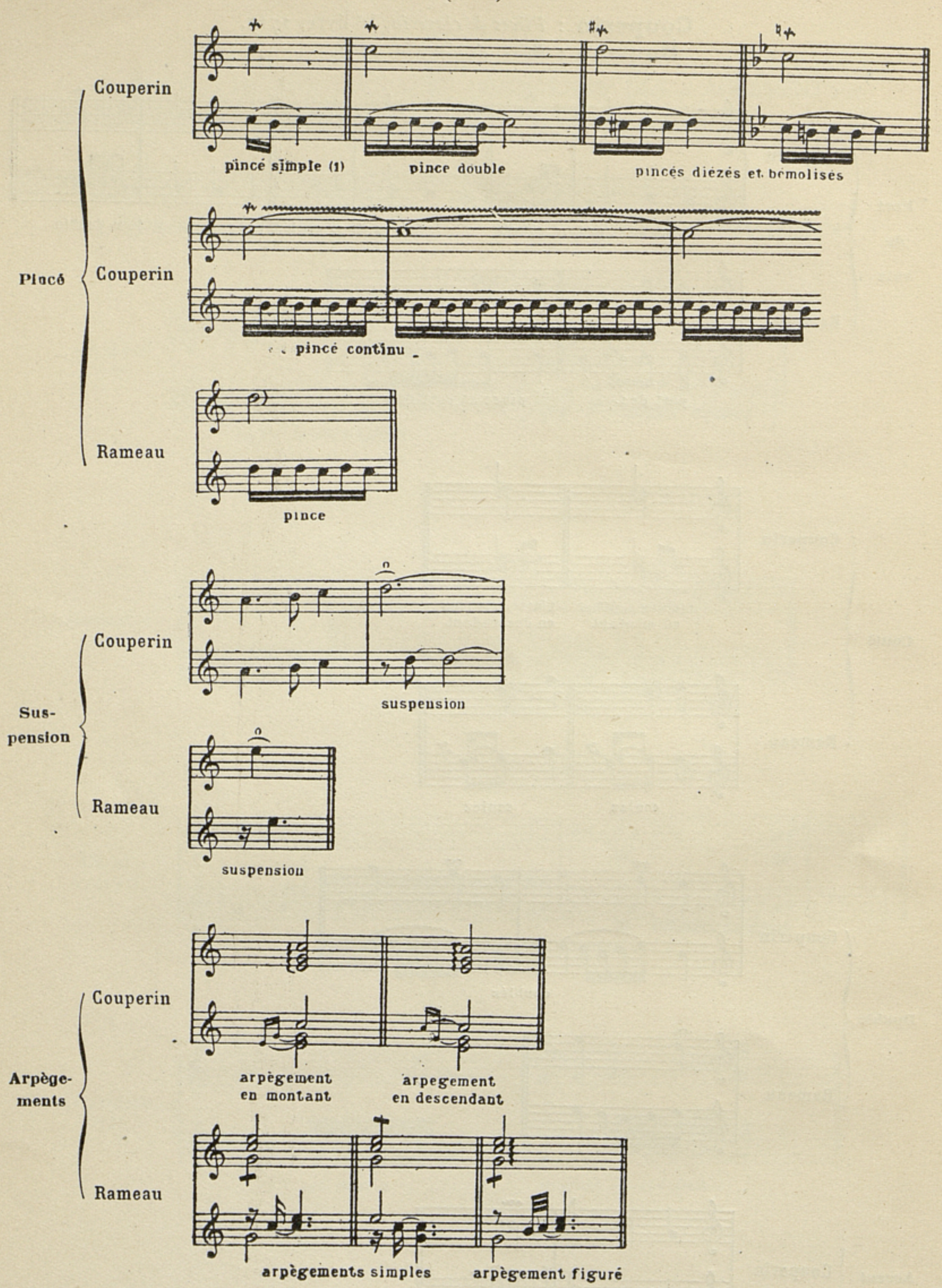


TABLEAU DES AGRÉMENTS DE COUPERIN ET DE RAMEAU

(*Suite*)

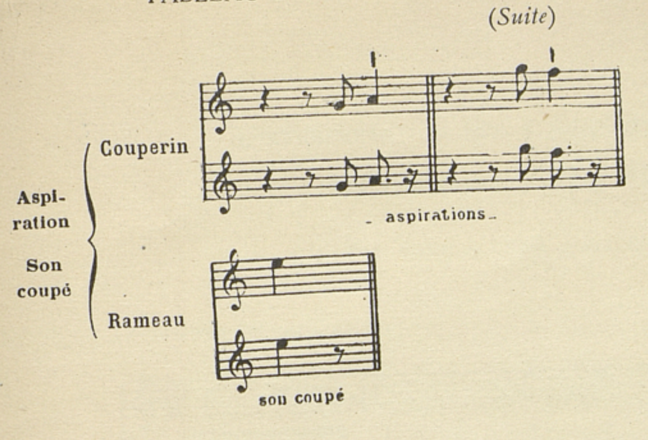


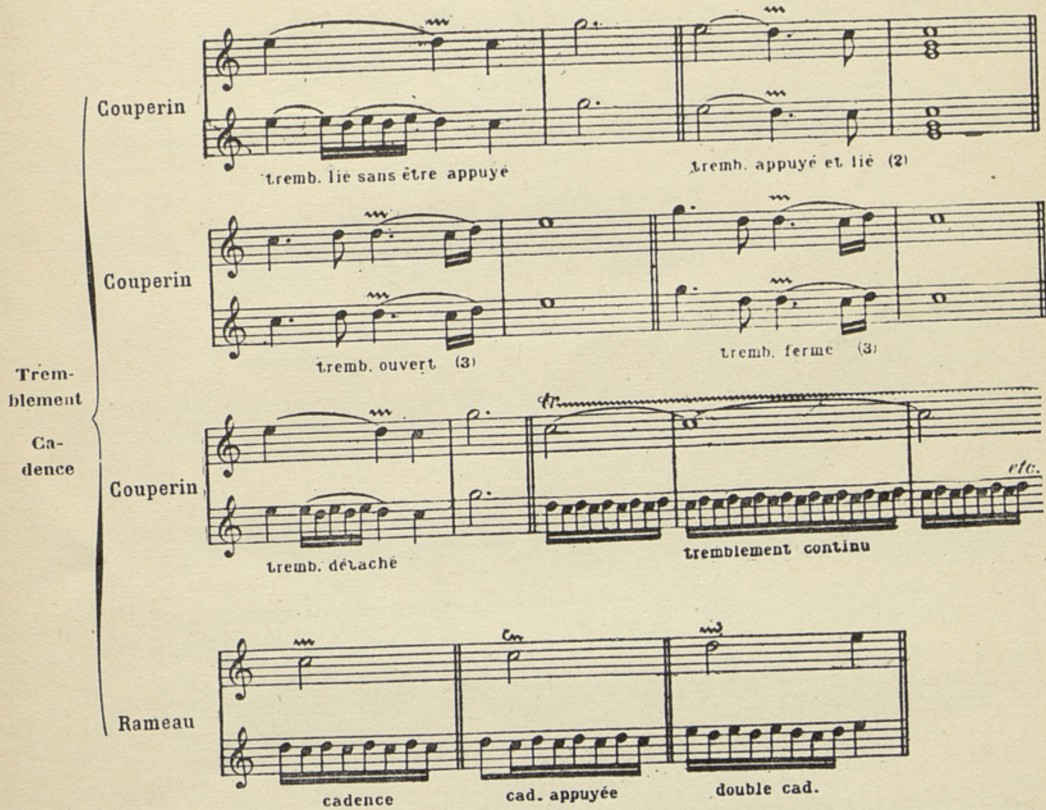
(1) *Couperin* dit dans l' « Art de toucher le clavecin » : « Les batements et la note où l'on s'arrête doivent tous être compris dans la valeur de la note *essentielle* *

pincé double
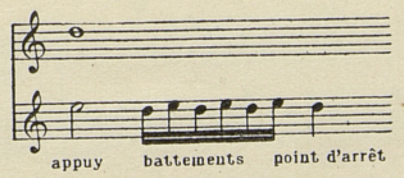
TABLEAU DES AGRÉMENTS DE COUPERIN ET DE RAMEAU

(Suite)



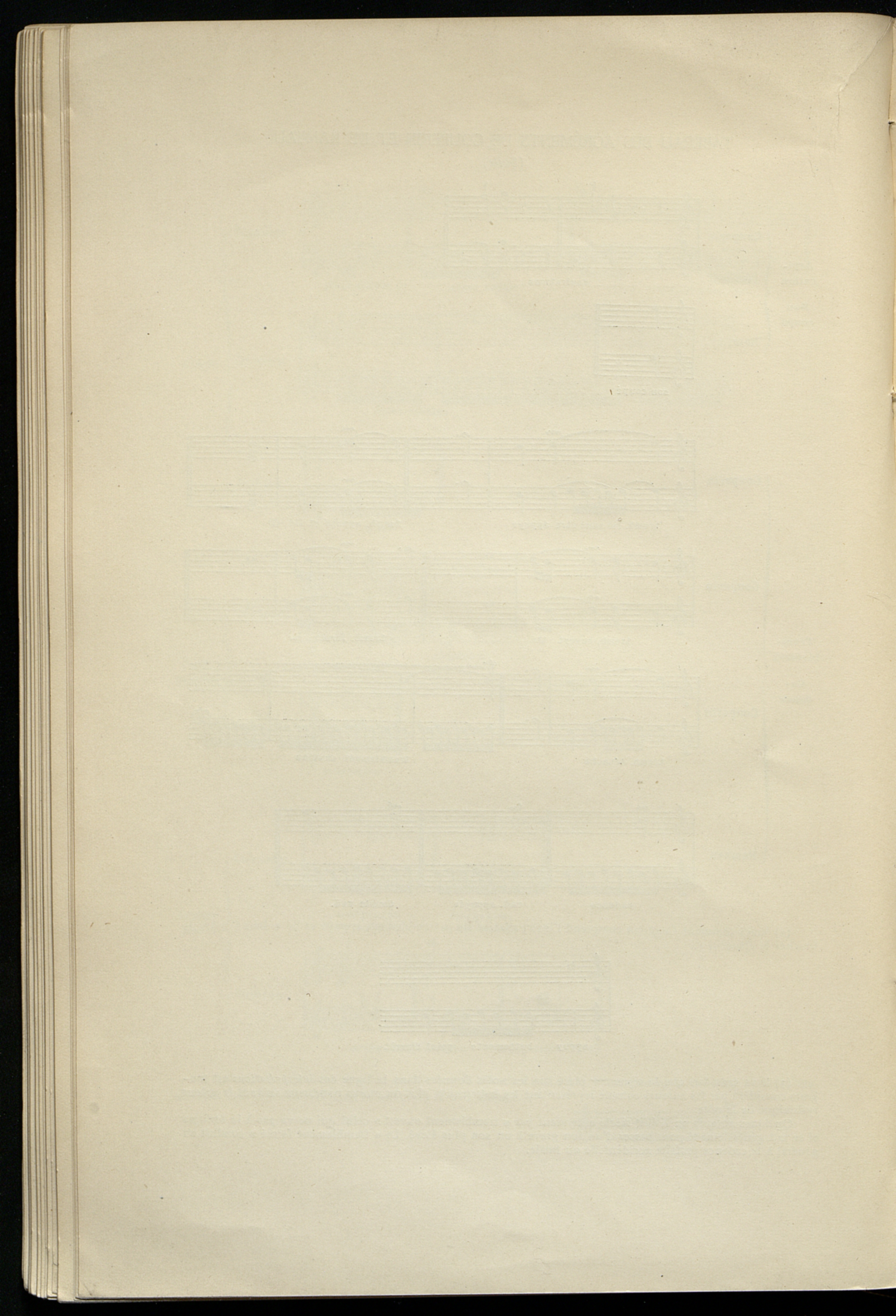


(2) Voici comment *Couperin* comprend l'interprétation du « tremblement appuyé et lié » dans l' « Art de toucher le clavecin ».



(3) Il va sans dire que le signe ~~ placé sur les notes données dans la ligne des *interprétations* est toujours considéré par les auteurs comme représentant les battements plus ou moins nombreux suivant la valeur rythmique de la note.

Quelques auteurs au XVIII[e] siècle entendent par « tremblement ouvert » celui qui ne va pas à la tonique et se fait généralement pour passer d'un son grave à un son plus élevé. Le « tremblement fermé » conduit en général à la cadence parfaite accidentelle ou finale.



L'INTERPRÉTATION DES « AGRÉMENTS » DANS LA

« Romance » de Balbastre

(Voir Dom Bédos de Celles, *L'Art du facteur d'orgue*)

(Réalisation des agréments)

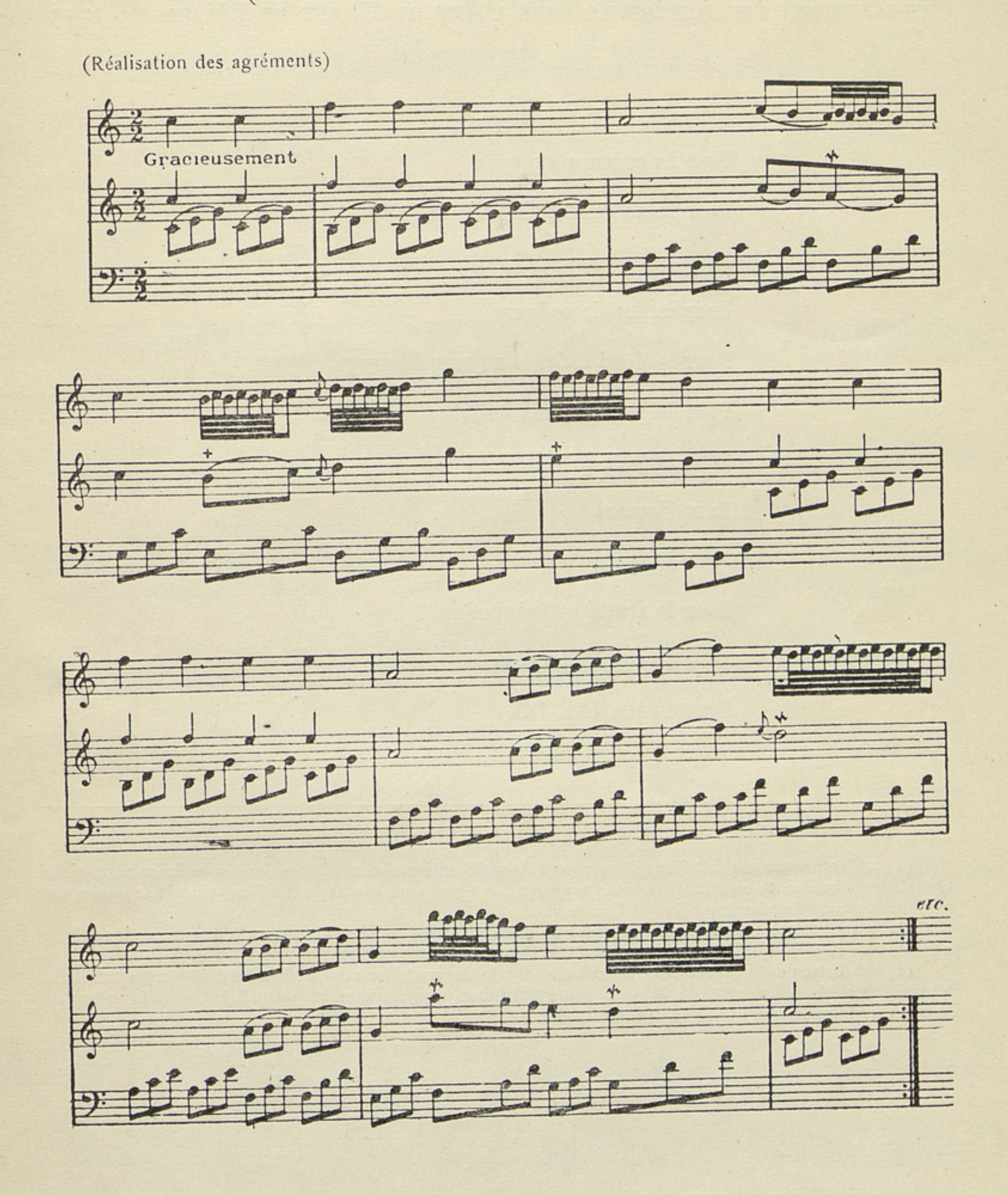


TABLEAU DES SIGNES

REPRÉSENTANT LES AGRÉMENTS DANS L'ART DU CHANT DE BÉRARD EN 1755

Pour la cadence appuyée	[sign] (1)
Pour la cadence précipitée ou jettée	×
Pour la cadence molle	[sign] (2)
Pour la double cadence	*
Pour la demi-cadence ou coup de gorge	[sign]
Pour le port de voix entier	Y (1)
Pour le port de voix feint	Λ
Pour l'accent	T
Pour le coulé	[sign]
Pour le flatté ou balancé	ε
Pour le son filé entier	⊏
Pour le son demi-filé	Γ

(1) « Comme on ne fait jamais un « port de voix entier » non plus qu'une « cadence appuyée » « par degrés conjoints en montant, sans préparer ces agréments par un « flatté », on doit se dispenser « de marquer ce dernier dans l'un et l'autre cas.

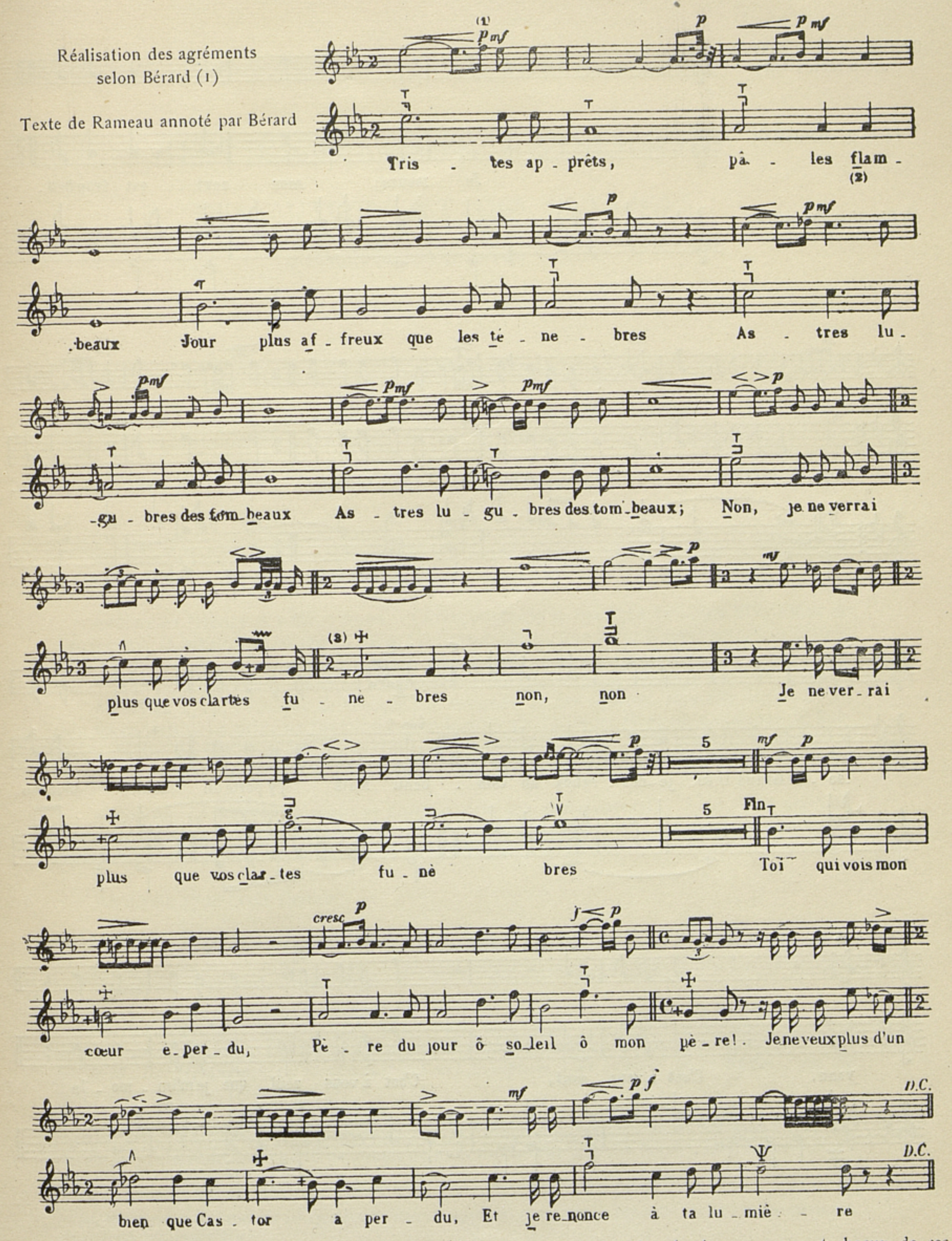
« C'est surtout au caractère des paroles de décider la durée, l'énergie ou la douceur, la vivacité ou « la lenteur de tous les différents agréments. » BÉRARD, *op. cit.*, p. 136.

(2) Les battements constituant la cadence molle doivent être non seulement lents, mais très liés, à peine articulés. L'intensité de la voix devra diminuer progressivement jusqu'à la fin de la valeur de la note sur laquelle est placée la cadence molle.

Air de *Télaïre*

CASTOR ET POLLUX

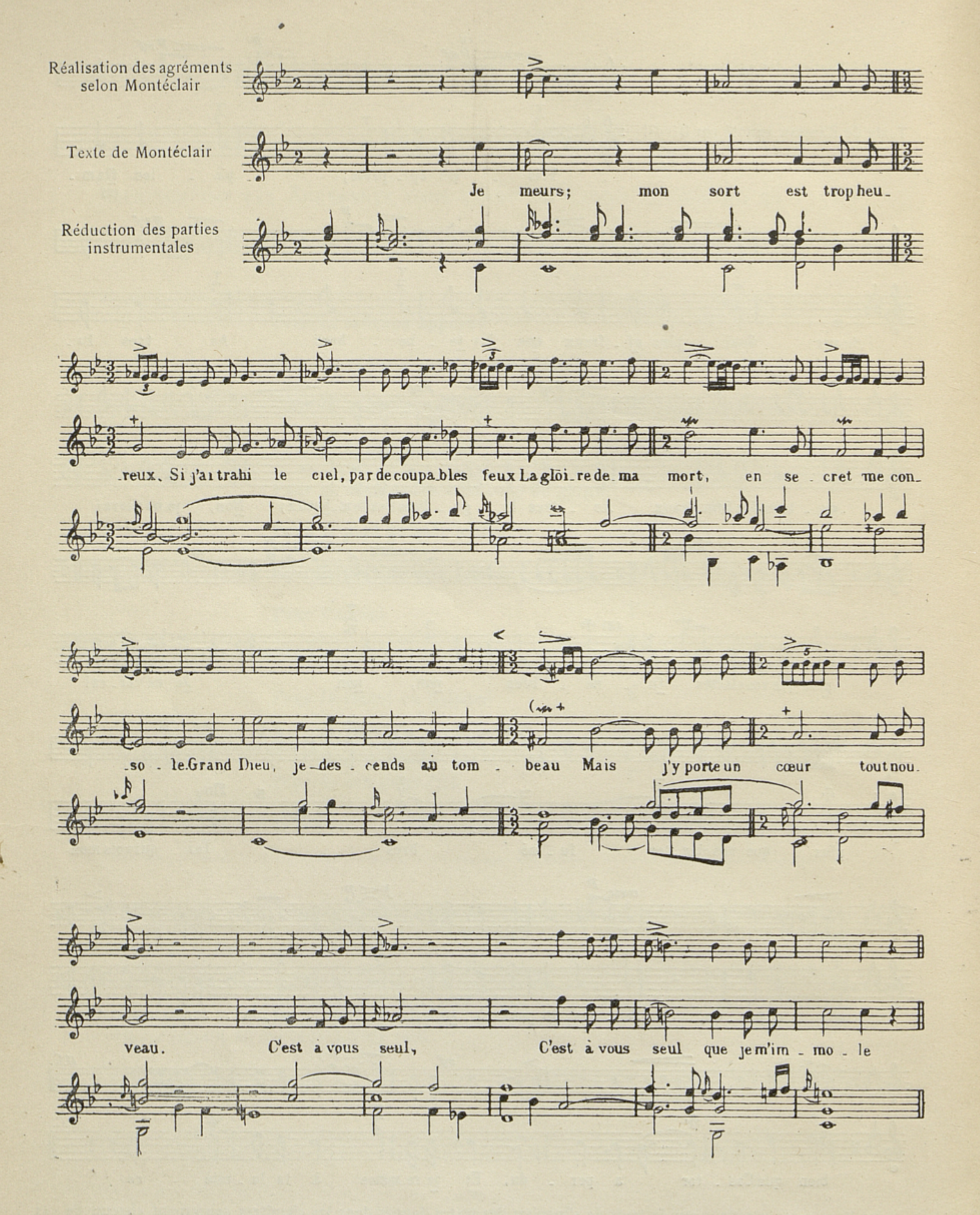
RAMEAU



(1) Nous recommandons aux lecteurs de s'inspirer des textes donnés dans les chapitres concernant chacun de ces agréments ; car toute notation musicale de ports de voix, de coulés, etc..., est forcément trop rigoureuse et trahit leur caractère expressif.

JEPHTÉ

MONTÉCLAIR



BIBLIOGRAPHIE RAISONNÉE

DES AUTEURS ET DES OUVRAGES

CONSULTÉS POUR CETTE ÉTUDE

Abréviations : app. = approbation — B. = Bibliothèque (1) — N. = nationale — C. = Conservatoire — éd. = édition — ex. = exemplaire — s. d. = sans date — priv. = privilège.

AMBRUIS (d'). Né... mort... *Livre d'airs du Sieurs d'Ambruis avec les seconds couplets en diminution, mesurez sur la basse continue*... priv. 1685. Dédié à M. Lambert. (B. N.)

ANGLEBERT (Henry d'). Né... mort... Claveciniste de la chambre de Louis XIV. *Pièces de clavecin avec la manière de les jouer*. 1689. Ce livre contient une table d'agréments très détaillée. (B. C.)

ANONYME 1719. *Principes de musique par demandes et par réponses. Nouvelle édition à l'usage des enfants*... Le priv. ne mentionne pas le nom de l'auteur. Mais un catalogue de Ballard à la fin du volume cote cet ouvrage « à 10 s. » et indique que « le sieur Dupont en a fait graver un plus ample qu'il vend... » Ouvrage tout à fait insignifiant. (B. C.)

ANONYME. *La musique théorique et pratique dans son ordre naturel*... *1722*. Une seconde éd. parue en 1746 est conforme à la première. Ouvrage médiocre. Quelques remarques au point de vue du rythme, à propos des « nottes inégalles ». (B. N.)

ANONYME 1728 (voir Demoz).

ANONYME 1733 (voir Vague).

ANONYME 1762 (voir Choquel).

BACILLY (Bénigne de). Né vers 1625, mort vers 1692. Cet abbé eut la réputation d'un bon chanteur. Il nous a laissé une étude pleine de curieuses remarques : « *L'art de bien chanter de M. Bacilly augmenté d'un discours qui sert de réponse à la critique de ce traité*... éd. de 1679 avec priv. de 1668. (B. C.)

BAILLEUX (Antoine). Né..., mort en 1791. Ordinaire de la chambre et des Menus Plaisirs du Roy; professeur, marchand de musique et compositeur très médiocre ; tout le fond de sa

---

(1) Nous ne mentionnons ici que les B. dans lesquelles nous avons consulté les ouvrages contenus dans cette bibliographie.

méthode est emprunté aux « Principes de musique divisés en quatre parties » de Montéclair et, dans certains chapitres, copié mot à mot. Mais Bailleux dans sa citation à propos des « doubles » a soin de remplacer Lully par Rameau. Ce plagiat eut pourtant plusieurs éd. *Méthode pour apprendre facilement la musique vocale et instrumentale*... Paris, s. d. Une 3ᵉ éd. avec approbation signée de D'Alembert et Pingré est datée de 1770. (B. C.)

Bédos de Celles (dom François). Né..., mort en 1779. Entra dans l'ordre des Bénédictins en 1726. Membre de l'Ac. des sciences de Bordeaux. *L'art du facteur d'orgues... 1766*. En ce qui concerne les « notions nécessaires sur la musique » contenues dans ce très intéressant ouvrage, l'auteur nous avertit qu'il rapporte sans y rien changer la description du Père Engramelle, religieux Augustin, qui le satisfait complètement. (B. N.)

Bérard (Jean-Baptiste). Né en 1710, mort en 1772. Après un début sans succès à l'Opéra en 1733, il entre à la Comédie-Italienne. En 1736, Rameau écrit pour lui un rôle des « Indes galantes » dans lequel il est sifflé. Mais en 1737 il prend sa revanche et se fait applaudir à l'Académie royale de musique jusqu'en 1745, époque à laquelle il quitte le théâtre pour l'enseignement. *L'Art du Chant* dédié à Mᵐᵉ de Pompadour. Paris, 1755, avec app. et priv. Eitner, tendancieusement, attribue cet ouvrage, un des plus intéressants en ce qui concerne l'art du chant et les agréments au XVIIIᵉ siècle à Blanchet (voir ce nom). Ni de Laborde, ni, plus tard, Fetis ou Pougin n'en disent mot. Il est cependant incontestable que ce traité est l'œuvre d'un chanteur expérimenté doublé d'un excellent musicien. Or, nous ne devons pas oublier que Bérard jouait du violoncelle, de la harpe, de la guitare, instruments très en faveur à cette époque. (B. N. et C.)

Berthet (Pierre). Né..., mort... professeur de chant à Paris, *Leçons de musique ou exposition des traits les plus nécessaires pour apprendre à chanter*... 2ᵉ éd., 1695. Ouvrage très élémentaire et sans valeur. (B. N,)

Blanchet (l'abbé Joseph). Né en 1724, mort en 1778. Dans la préface de son éd. de 1756 l'auteur accuse Bérard de s'être servi de ses idées, même d'une partie de son manuscrit qu'il ne considérait que comme une esquisse. Ce qui ne l'empêche pas, d'ailleurs, de nous donner presque mot à mot des chapitres entiers publiés par Bérard l'année précédente. Mais l'abbé Blanchet reconnaît lui-même n'être pas musicien, et tout porte à croire qu'il dut, ainsi qu'il l'avoue lui-même, demander beaucoup de conseils « aux gens de l'art », notamment à Bérard. La question du plagiat reste donc à éclaircir. Les textes des deux auteurs sont semblables quant à la technique vocale. Celui de Blanchet présente plus de remplissage littéraire inutile et un titre plus prétentieux : *Art ou principes philosophiques du chant... 2ᵉ édition, 1756*, avec priv. Nous n'avons trouvé nulle part la moindre trace de la 1ʳᵉ éd. (B. C.)

Bordet. Né..., mort... Compositeur et maître de flûte traversière. *Méthode raisonnée pour apprendre la musique d'une façon plus claire*. Paris, s. d. ni priv. D'après Fetis : 1755. Travail très superficiel. (B. C.)

Bordier (l'abbé Louis-Charles). Né..., mort en 1764. *Nouvelle méthode de musique par M. Bordier maître de musique des SS. Innocents*..., avec priv., s. d. Le priv. manque dans l'ex. de la B. C. D'après M. Michel Brenet : 1760. Ouvrage intéressant, très ordonné. (B. C.)

Brijon (C. R. Fétis dit E. R.). Né vers 1720, mort... *Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon... Paris, 1763*, avec priv. Cet ouvrage contient des réflexions de quelque intérêt au point de vue de l'interprétation musicale en général. (B. N.)

Brossard (Sébastien). Né en 1654, mort en 1730. Rameau, dans ses écrits, renvoie souvent aux œuvres théoriques de ce célèbre érudit. Pour plus de détails, consulter la « biographie » de M. Michel Brenet. *Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et français les plus usitez dans la musique... par M. Brossard... Maître de chapelle de l'église cathédrale de Strasbourg maintenant grand chapelain et maître de musique de l'église cathédrale de Meaux. 2ᵉ éd. conforme à celle in-folio faite en 1703 à Paris, Ballard, 1705, avec priv. dédié à Monseigneur J. Benigne Bossuet évêque de Meaux*... Brossard y traite du rythme surtout. (B.C.)

Buterne (Charles). Né..., mort... *Méthode pour apprendre la musique vocale et instrumentale... par M. Buterne Ecuier 1752*, avec priv. d'après lequel l'auteur est « un des quatre organistes de notre chapelle ; maître de clavecin de notre très honorée Mère Duchesse de Bourgogne et de plusieurs princesses de notre sang... » Ouvrage élémentaire mais bien ordonné. (B. N.)

Cajon (Antoine-François). Né en 1741, mort en 1791. *Éléments de musique dédiés à Mlle Lebel...*, s. d., priv. de 1772. De La Borde dit qu'il pilla dans les leçons de Bordier pour composer l'ouvrage dont il est ici question. Nous avons comparé les deux textes et nous ne pouvons appuyer l'assertion de La Borde. Ce petit traité est d'ailleurs sommaire quoique suivi de leçons de solfège progressives et bien ordonnées. (B. C.)

Cardon. Né..., mort... *Le rudiment de la musique ou les principes de cet art mis à la portée de tout le monde... par M. Cardon, pensionnaire du Roy*, s. d. ni priv. Cet œuvre sans valeur documentaire semble appartenir à la fin du XVIIIe siècle. L'ex. de la B. du C. porte une mention manuscrite : « classe rouge 1790 ». (B. C.)

Choquel (Henri-Louis). Né..., mort en 1767. Avocat au parlement de Provence. *La musique rendue sensible par la méchanique ou nouveau système pour apprendre facilement la musique soi-même... Ballard, 1762, avec priv. et app.* Le nom de l'auteur nous est révélé par le priv. daté de 1759. Il existe une édition antérieure à celle de 1762 qui d'après Fétis offre de grandes différences avec celle que nous avons consultée. Cet ouvrage est curieux et fait avec soin. Il est empreint de toutes les habitudes d'interprétation des musiciens de l'époque. (B. N. et C.)

Cléret. Né..., mort... *Principes de musique vocale ou l'art du musicien... par Cléret fils, maître de musique vocale et de composition... élève de M. Grétry, 1786*, ouvrage manuscrit, sans valeur. (B. C.)

Cochereau. Né..., mort en 1722. Compositeur et hautecontre de la musique du Roy et des Concerts spirituels (1) *Recueil d'airs sérieux, à boire et à danser, par M. Cochereau, maître à chanter de L. A. R. Mesdemoiselles d'Orléans et de l'Académie royale de musique 1714*. D'autres livres d'airs suivirent celui-ci. Nous y retrouvons un priv. de 1718. (B. C.)

Couperin (François). Né en 1668, mort en 1733. Surnommé « le Grand », organiste à Saint Gervais (2). Claveciniste de la chambre du Roy, organiste de la chapelle. *Pièces de clavecin*. Premier livre, 1713, table avec explication des agréments. *L'art de toucher le clavecin*, Paris, 1716, 1re éd. avec priv. même date. 2e éd., 1717, avec dédicace au Roy. (B. C.)

Dard. Né..., mort... Bassoniste ; ordinaire de la musique du Roy et de l'Académie royale de musique. *Nouveaux principes de musique suffisant pour l'apprendre...* Paris, s. d. ni priv. Fétis dit, 1768 : Ouvrage très élémentaire. (B. C.)

Dauvilliers (Jacques-Marin). Né en 1754, mort... Élève de Delalande. Maître de chapelle à Saint-Aignan, à Orléans, puis à la cathédrale de Tours. *Nouveau solfège élémentaire ou méthode d'enseignement à l'usage des élèves de tout âge... dédié à M. Gretry... enregistré à la Bibliothèque Impériale*, s. d. Œuvre de transition. (B. C.)

David (François). Né..., mort... D'après Fétis, il serait l'auteur de la *Méthode nouvelle ou principes généraux pour apprendre facilement la musique et l'art de chanter*, avec priv. de 1737. De la préface de l'auteur, il résulte qu'il fut élève de Bernier et qu'il professait depuis 30 ans lorsqu'il écrivit cette méthode. Il est très difficile d'identifier ce David. Ses principes sont bien développés mais au sujet des agréments, souvent, il est peu d'accord avec la généralité de ses contemporains. (B. C.)

---

(1) M. Michel Brenet : « Les concerts en France. »
(2) M. H. Quittard : « Couperin », et M. Ch. Bouvet : « Les Couperin ».

Dellain (Ch.-Henri). Né..., mort... Musicien de l'orchestre de la Comédie-Italienne. *Nouveau manuel musical contenant les éléments de la musique, des agréments, du chant...* Paris, 1781, avec priv. L'auteur, dans sa préface, fait observer que : « les agréments du chant dont je parle dans cet ouvrage sont ceux usités actuellement à l'Opéra et que le nouveau genre de composition et le goût du compositeur exigent ». Mais ses exemples sont sans « interprétation », très confus et ne peuvent nous fixer nettement sur les valeurs rythmique et mélodique des agréments dont il parle. (B. C.)

Demoz. D'après Eitner, l'abbé Demotz de la Salle. Né..., mort... *Méthode de musique selon un nouveau système... Dédiée à la Reine par M. *** Prêtre.* L'app. est de 1726. Le priv. qui nous révèle ainsi le nom de l'auteur : M. Demoz prêtre du diocèse de Genève dans notre patrie de France est daté de 1727. Le titre porte 1728. Le nouveau système ne nous intéresse pas ici, mais l'ouvrage est juste au point de vue musical. (B. C.)

Denis. Né..., mort... *Nouveau système de musique pratique qui rend l'étude de cet art plus facile... dédié à Son Altesse Mgr le Maréchal de Saxe par M. Denis cy-devant directeur des accademies royales de musique de Lyon, Rouen, Marseille, Lille, Bruxelles et Anvers, et maître de musique des Cathédrales de Saint-Omer et de Tournay...*, avec priv. de 1747 (*B. N.*). *Nouvelle méthode pour apprendre en peu de tems la musique...*, s. d. Cette méthode n'est qu'une nouvelle éd. du « système de musique » avec les mêmes textes et les mêmes exemples. Bonne étude élémentaire. (B. N.) Cet auteur doit être le P. Denis, traducteur du « Traité des agréments » de Tartini (voir ce nom).

Du Bos (l'abbé J.-B.). Né en 1670, mort en 1742. Historien. Membre de l'Académie française en 1720 ; il remplit à plusieurs reprises avec succès un rôle diplomatique en Europe. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture.* Paris, 1746 ; 5e éd. Cet ouvrage contient plusieurs chapitres intéressants sur l'esthétique musicale. (B. C.)

Duhan (Mme). Née..., morte... *Alphabet musical*, s. d.. enregistré à la Bibliothèque Impériale. Solfège très élémentaire. (B. C.)

Dumas (Antoine-Joseph). Né en 1705, mort... Professeur de français. *L'art de la musique enseigné et pratiqué par la nouvelle méthode du bureau typographique établie sur une seule clé et un seul ton et un seul signe de mesure*, dédié à Mgr le Duc d'Orléans, avec priv. Le priv. manque dans l'ex. de la B. du C. Fétis donne la date de 1753. Aucun intérêt musical.

Du Pont. Né..., mort... *Principes de musique par demandes et par réponses avec de petits exemples par Mr Du Pont maître de musique et de danse, Ballard, 1713* (B. N.) Un autre ouvrage, sans être la copie de celui-ci, semble du même auteur : *Principes de musique par demande et par réponce par lequel toutes les personnes pouront aprendre d'eux-mêmes..., dédié au Roy par le Sieur Du Pont maître de musique et de danse*, avec priv. de 1740. Ce priv. manque dans l'ex. de la B. du C. Ces ouvrages sans valeur seraient, d'après Fétis, de Henri-Bonaventure Du Pont. Nous n'avons aucun indice certain (B. N. et C.)

Duval (Mlle). Née..., morte en 1769. Actrice de l'Opéra. Composa un ballet : *Les Génies*, représenté sur cette même scène en 1736. D'après Fétis, l'ouvrage suivant serait de cette artiste. Dans le titre gravé du livre, il est indiqué : *Méthode agréable et utile pour apprendre facilement à chanter juste avec goût et précision par Mr Duval maître de musique et de goût, dédiée à la Duchesse de Bourbon.* Paris, s. d., avec priv. Dans l'ex. de la B. du C. le titre du volume porte la date manuscrite donnée par Fétis : 1741, mais le priv. manque. Très bon travail dont l'identification n'est pas absolument établie, cependant qui peut être vraisemblablement attribué à cette cantatrice musicienne, car toutes les questions sont traitées au point de vue vocal. (B. C.)

Duval (l'abbé). Né..., mort en 1781 d'après Fétis qui lui donne le titre de musicien de la Sainte-Chapelle. D'autre part, M. Michel Brenet (1) cite un Jacques Duval, clerc en 1720 à

(1) « Les musiciens de la Sainte-Chapelle ».

la Sainte-Chapelle, mort en 1758 qui pourrait être aussi l'auteur de cette méthode non sans valeur. *Principes de la musique pratique par demandes et par réponses de M. l'Abbé Duval*, Paris, 1764, avec priv. et app. Dans l'ex. de la B. N. le priv. manque, mais l'app. est datée de 1764. (B. N.)

Emy de l'Ilette (Antoine-Ferdinand). Né.... mort... Amateur de musique du commencement du XIXe siècle. *Théorie musicale divisée en quatre sections*; *à Son Excellence Monseigneur le Comte de Lacépède*, s. d. Fétis donne : 1810. Ouvrage intéressant seulement au point de vue de l'évolution des agréments dans la musique française. (B. C.)

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une Société de gens de lettres. Paris... 1751, avec app. et priv. (B. N.) (voir à J.-J. Rousseau).

Encyclopédie méthodique ou Dictionnaire de musique, 1781-1818, par P.-P. Ginguené et Framery (voir à ce nom).

Framery (Nicolas-Etienne). Né en 1745, mort en 1810. Correspondant de l'Institut. Rédacteur pour la partie musicale de l'*Encyclopédie méthodique*... Framery nous avertit que « le Dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau est l'ouvrage qui nous a servi de base. Nous n'avons pas cru devoir nous permettre d'y rien changer, par respect pour la mémoire d'un homme que sa célébrité rend en quelque sorte sacré. Nous avons donc laissé subsister ses erreurs, ses omissions, etc..., mais en les rectifiant. En faisant donc remarquer les endroits où il a pu se tromper, on n'étonnera personne et l'on ne changera rien à l'opinion publique sur ce grand philosophe à qui il reste assez de moyens de justifier l'enthousiasme qu'on a conservé pour lui... » (B. N.)

Gianotti (Pierre). Né..., mort en 1765. Contrebassiste à l'Opéra en 1739. Compositeur, élève de Rameau, il fut professeur de Monsigny. *Le guide du compositeur contenant des règles sûres... par M. Gianotti. Paris, 1759, avec priv.* Ouvrage très intéressant. (B. N.)

Lacassagne (l'abbé Joseph La Cassagne). Né aux environs de 1720, mort... Compositeur. *Traité général des élèments du chant dédié à Mgr le Dauphin par Mr l'abbé Lacassagne, avec priv., 1766*. Son système fut attaqué par Pascal Boyer, qui en démontra le côté impraticable. Il eut néanmoins des adeptes et servit pour des arrangements d'œuvres simples. Son ouvrage reste un document très intéressant pour la connaissance des particularités d'interprétation de son époque. (B. C. et N.)

La Chapelle (Jacques-Alexandre de). Né..., mort... : Maître de musique, *Les vrais principes de musique exposez par une gradation de leçons*... Paris, s. d. Le priv. est daté de 1736. Cet ouvrage en 4 volumes contient la théorie musicale trop abrégée, incomplète ; par contre, beaucoup de leçons de solfège et d'airs pratiques. (B. N.)

L'Affilard (Michel). Né..., mort... Ordinaire de la musique du roi, dit Fétis. M. Michel Brenet (1) nous le signale comme « reçu chantre clerc à la Sainte-Chapelle en 1679 ». *Principes très faciles pour bien apprendre la musique qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le chant*... Les éd. de 1705, 1717, 1722, ne diffèrent que par les airs qui accompagnent ces principes. Cet ouvrage très bien fait, recommandé par Rameau, eut sept éditions. La première, selon Eitner, n'a pas été retrouvée. La deuxième est de 1694 environ. Dannreuther fait donc erreur en donnant pour date de la première éd. l'année 1635. Nous avons copié les textes dans l'éd. de 1717. (B. N. et C.)

Lecuyer. Né..., mort... *Principes de l'art du chant suivant les règles de la langue et de la prosodie française* ; *ouvrage utile recommandé aux amateurs du vrai et du beau..., par Mr Lecuyer, ordinaire de l'Académie royale de musique. Paris, 1769, avec app*... Œuvre intéressante pour l'étude théorique des agréments. (B. N.)

(1) « Les musiciens de la Sainte-Chapelle. »

Le Menu de Saint-Philibert. Né..., mort... Professeur compositeur de musique. *Principes de musique courts et faciles, par...*, s. d., avec priv. Celui-ci manque dans l'ex. de la B. du C. Ouvrage clair mais très élémentaire ; répétition des œuvres similaires de l'époque, il semble appartenir au milieu du XVIIIe siècle.

Loulié (Etienne). Né..., mort vers 1707. D'après M. Michel Brenet (1), dut entrer comme enfant de chœur à la Sainte-Chapelle vers 1663. Ce théoricien, musicien érudit, légua ses manuscrits à Brossard, son survivant et légataire. *Eléments ou Principes de musique mis dans un nouvel ordre...* Paris, 1696, avec priv. daté de 1695. Dédié à Mgr le duc de Chartres (B. N. et C.) *Nouveau sistème de musique ou nouvelle division du monocorde dans laquelle on donne les raisons de tous les intervalles de musique..., par M. Loulié, Paris, Ballard, 1698 avec priv.* Le priv. manque dans l'ex. de la B. N.

Marcou (Pierre). Né..., mort... *Eléments théoriques et pratiques de musique par M. Marcou, ordinaire de la musique du Roy, 1782.* Ouvrage sans personnalité. Les exemples sont empruntés à J.-J. Rousseau. (B. N.)

Martini (Jean-Paul-Egide, dit : « Martini el Tedesco »). Allemand ; son véritable nom est Schwartzendorf. Né en 1741, mort en 1816. Venu de son pays natal, le Haut-Palatinat, il s'établit en Lorraine en 1760, y prit le nom de Martini, puis vint à Paris en 1764 où il fut protégé par divers personnages influents. Auteur de la célèbre romance « Plaisir d'amour ». Directeur de la musique du prince de Condé puis du Comte d'Artois, puis du théâtre de Monsieur. Membre du Comité d'instruction du Conservatoire en 1798. Surintendant de la musique du Roy pendant la Restauration. *Mélopée moderne ou L'Art de chanter réduit en principes...* s. d. ni priv. Ouvrage intéressant qui nous révèle la transformation des ornements et du style vocal. (B. C.)

Masson. Né..., mort... *Nouveau traité des règles pour la composition de la musique... par G. Masson cy devant maître de musique de la cathédrale de Châlons en Champagne et de Saint-Louis de la maison professe des R. PP. Jésuites 4e et nouvelle éd. Ballard, 1738, avec priv.* Quelques remarques sur le rythme nous ont servi pour notre étude. (B. C.)

Mercadier de Belesta (Jean-Baptiste). Né en 1750, mort en 1815. Ingénieur ; auteur du *Nouveau système de musique théorique et pratique par Mr Mercadier de Belesta, Paris, 1776, avec priv. et approbation.* Dédié à M^r d'Alembert. Œuvre très complète, contenant une table de tous les mots analysés. (B. N.)

Metoyen (B.) Né..., mort... *Démonstration des principes de musique ou méthode nouvelle réduite en douze cartes..., par M. B. Metoyen, ordinaire de la musique du Roy, avec priv.*, s. d., et le priv. manque dans l'ex. de la B. N. Bon travail élémentaire, paraissant appartenir à la fin de la première moitié du XVIIIe siècle.

Montéclair (Michel Pignolet de)... Né en 1666, mort en 1737. Contrebassiste. Un des premiers qui fit, à l'Opéra, usage de la contrebasse moderne. Compositeur très intéressant, son opéra *Jephté* fut joué avec succès. Théoricien, pédagogue tout à fait remarquable. *Nouvelle méthode pour apprendre la musique, dédiée à Mr Couperin, 1709, avec priv. du Roy pour 12 ans.* Dans l'ex. de la B. du C. le priv. manque. *Principes de musique divisez en quatre parties..., par Mr Montéclair... Paris, avec priv.*, s. d. Le priv. est de 1736. La quatrième partie de cet ouvrage est l'exposé d'un système de notation un peu différent du nôtre mais qui n'eut aucune influence. Les trois premières parties constituent une théorie très complète et très nette de la musique (B. C. et N.). *Petite méthode pour apprendre la musique aux enfants et même aux personnes plus avancées en âge composée par M. Montéclair, Paris, Boivin avec priv.*, s. d. Un catalogue en tête du volume de la B. du C. mentionne les Principes de musique en quatre parties. Cet opuscule serait donc postérieur à 1736. Montéclair dit dans sa préface qu'il l'écrivit « pour sa petite-nièce (fille de son neveu), âgée de trois ans et demy ».

(1) « Les musiciens de la Sainte-Chapelle. »

Morel de Lescer (d'après Fétis : Antoine-Charles Moret de Lescer). Né en 1741, mort... Son traité, tout à fait insignifiant, porte le nom de Morel et non Moret. *Science de la musique vocale où l'auteur applanit par principes toutes les difficultés de la musique... par Mr Morel de Lescer, Ecuyer, maître de musique*, s. d. ni priv. (B. C.)

Raguenet (l'abbé François). Né vers 1660, mort vers 1722. *Paralèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les Opéras. Paris, 1702, avec priv. et app.* Quoique cet ouvrage soit fortement empreint de parti pris, on y trouve des remarques intéressantes (B. N.) *Défense du Parallèle... 1705 avec priv.* Pure polémique en réponse à Lecerf de la Vieville. (B. N.)

Rameau (Jean-Philippe). Né en 1683, mort en 1764. La vie et les œuvres de ce maître sont trop connues pour que nous ayons à les retracer ici. Nous indiquons seulement les ouvrages dans lesquels nous avons pris nos textes : *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels... Ballard, 1722 avec priv.* (B. C.) *Code de musique pratique ou méthodes pour apprendre la musique même à des aveugles..., 1760* (B. C.) *Pièces de clavecin avec une table pour les agréments... 1731* (B. C.).

Rollet. Né..., mort... *Méthode pour apprendre la musique sans transposition avec quatre-vingt leçons..., par Mr Rollet, maître de musique. A Paris, chez Le Menu, avec priv.* Dans l'ex. de la B. C. le priv. manque. Fétis donne la date de 1780. Ouvrage sans valeur.

Rousseau (Jean). Né..., mort... *Traité de la viole qui contient une dissertation sur son origine... Paris, Ballard, 1687, avec priv.* L'auteur nous indique que la viole doit pratiquer les ornements de la voix « auxquels il convient d'ajouter le martellement, le battement, la langueur qui ne sont pas spécifiés pour la voix parce qu'elle les pratique naturellement » (B. N.). Nous n'avons pu retrouver une méthode de chant du même auteur dédiée à Lambert.

Rousseau (Jean-Jacques). Né en 1712, mort en 1778. *Dictionnaire de la musique.* Paris, 1768 (B. C.). L'auteur déclarant dans sa préface que ses articles de l' « Encyclopédie » ont été faits avec trop de hâte, nous avons choisi nos extraits dans cette édition définitivement approuvée par le philosophe. Cet ouvrage contient de nombreuses erreurs.

Tartini (Guiseppe). Né en 1692, mort en 1770. *Traité des agréments de la musique contenant l'origine de la petite note..., composé par le célèbre G. Tartini à Padoue et traduit par le Sig. P. Denis à Paris*, s. d. D'après Fétis, en 1782. (B. N.)

Torlez. Né..., mort... *Méthode de musique..., dédiée à Mess. les chanoines de l'Eglise Cathedralle de Tours.* Paris, s. d. ni priv. Ouvrage très sommaire, insignifiant. (B. C.)

Vague. Né..., mort... *L'art d'apprendre la musique exposé d'une manière nouvelle..., par Mr V***. Paris, 1733, avec priv.* Le priv. de cet ouvrage sans valeur est au nom de Vague (B. N.)

Villeneuve (André-Jacques). Né..., mort... *Nouvelle méthode... pour apprendre la musique et les agréments du chant, 1756, avec priv* Celui-ci manque dans l'ex. de la B. C.

Vion (le Père F.-C.-X.) Né..., mort... *La musique pratique et théorique réduite à ses principes naturels par Mr Vion prêtre, ordinaire de la musique de l'Eglise de Paris, 1744, avec priv.* L'app. est datée de 1738. Méthode claire et intéressante par ses exemples choisis dans des œuvres de l'époque à propos du rythme des « nottes inégalles ». (B. C.)

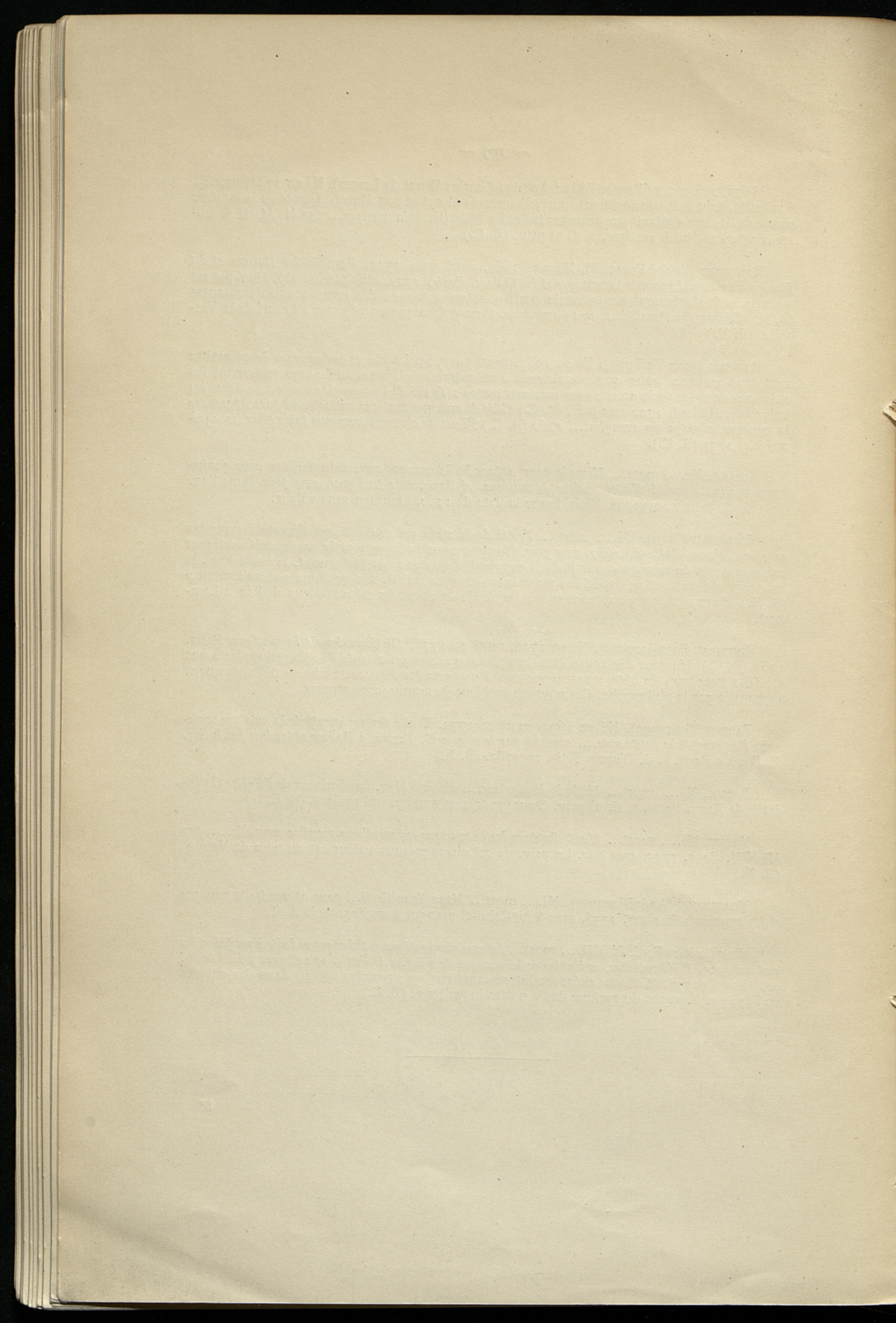


TABLE DES EXPRESSIONS

PROPRES A L'ÉCOLE VOCALE FRANÇAISE DU XVIIIe SIÈCLE (1)

Abréviations : T = Tableau, R = Résumé.
Les chiffres en caractères gras renvoient au paragraphe spécial.

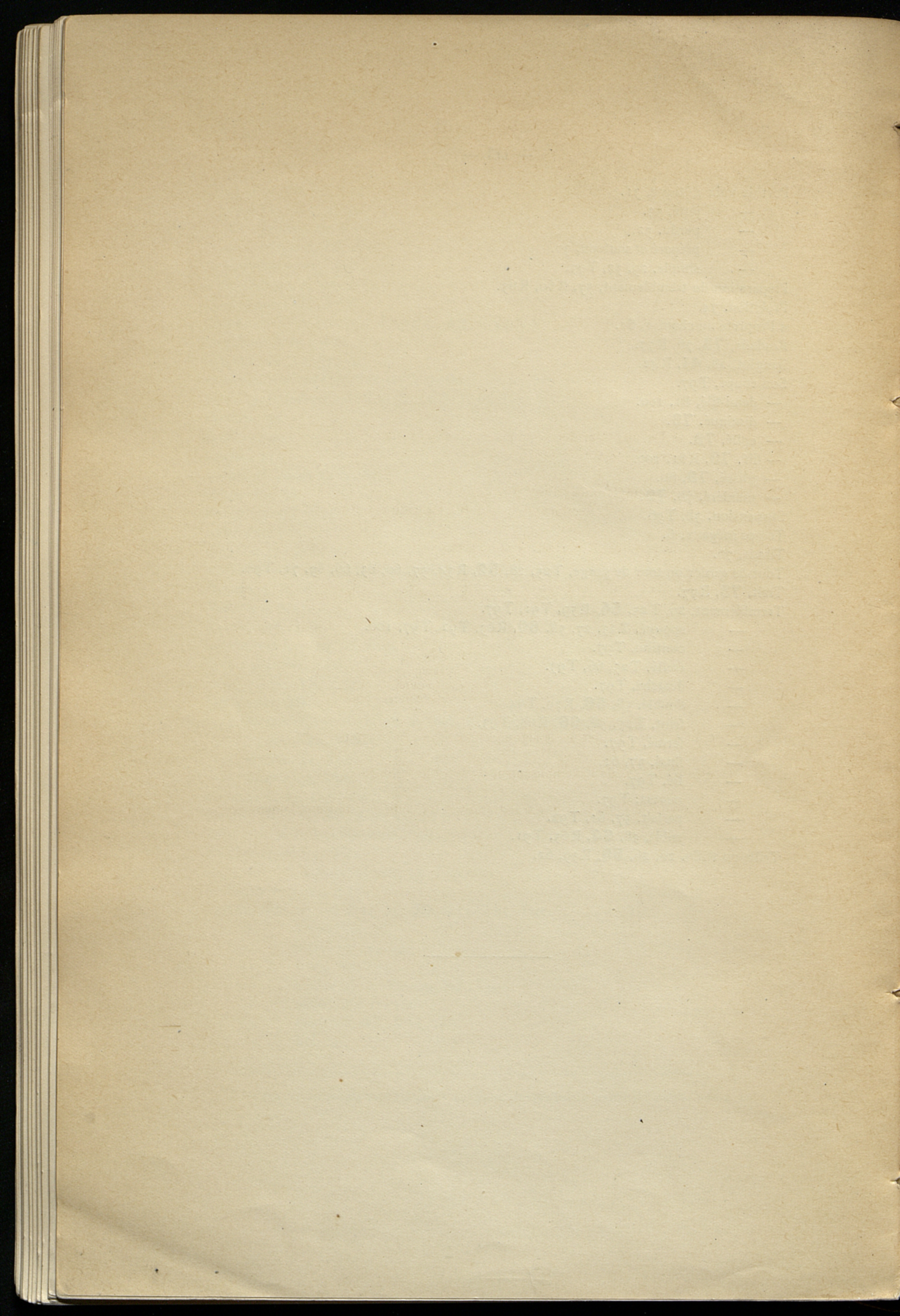
---

(1) Ces expressions ont souvent plusieurs acceptions au point de vue musical. Nous les indiquons ici seulement dans le sens que leur ont donné les maîtres du chant.

(2) Beaucoup de cadences ayant les mêmes qualificatifs que les tremblements, nous renvoyons à ce mot.

---

(1) Ne pas les confondre avec les notes au-dessus desquelles on trouve un point; voir p. 16.

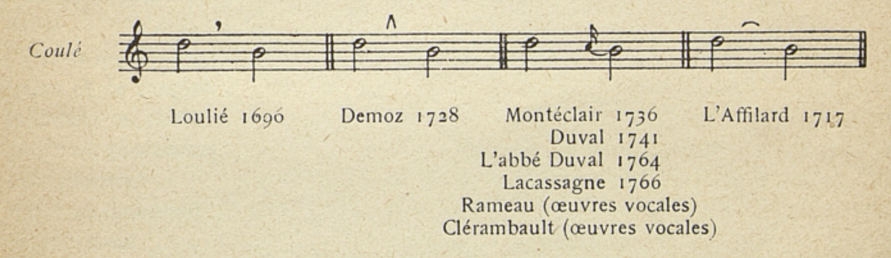


ERRATA

p. 10, Tableau de Dellain ; dernier exemple : « mesures composées du mouvement de 3 temps », lire : *quatre* temps.

p. 14, note (1). Cet exemple musical est extrait d'une Cantate de Montéclair citée par Vion en 1744. — Voir Collection de la Cantate « La Badine », Rouart, Lerolle et C[ie], éd.

p. 24, *Coulé*. Retourner ainsi la portée. Le texte sera exact :



p. 45, note (1) : « Voir au sujet de ce signe la note (2) », lire la note (*4*).

p. 53, Couperin : sur le *ré* de l'exemple musical placer le signe ∾ .

p. 94, Tableau chronologique : *au lieu de* « tremblement coulé », lire tremblement *double*.

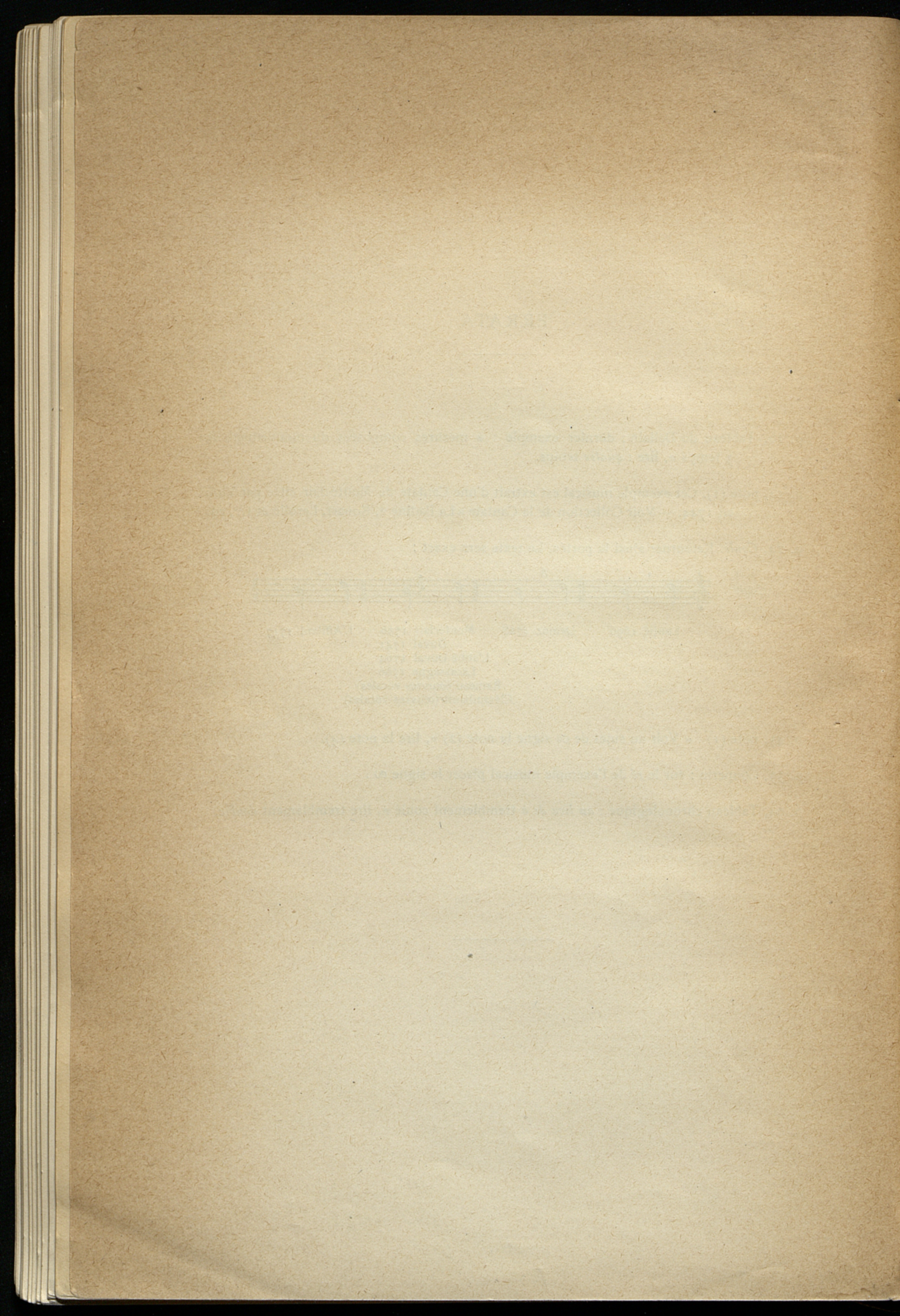


TABLE DES MATIÈRES

Imprimerie E. AUBIN. — LIGUGÉ (Vienne).

